acuarela

temple·pastel·acrílicos

fundamentos·materiales·técnicas·ejercicios

técnicas artísticas

DASTIN ediciones

Acuarela

Temple-Pastel-Acrílicos

Dirección editorial
Raúl Gómez

Director de colección
Manuel Gasch

Editor
José María Fernández

Diseño
Luis Jover

© Dastin, S.L.
Polígono Europólis
c/ M nº 9 28232 Las Rozas
Madrid - España
www.dastin.es
info@dastin.es

ISBN 978-84-96410-55-8

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistema de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.) sin el permiso previo y por escrito de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

Impreso por Imprelibros S.A.
IMPRESO EN COLOMBIA - PRINTED IN COLOMBIA

ÍNDICE

FUNDAMENTOS DE LA ACUARELA 7
Diferentes papeles.
Preparación del soporte.
El primer ejercicio.
Acuarela en húmedo.
El apunte de flores.
Los colores transparentes.
Acuarela en seco.
Precisión de la forma.
La pintura en etapas.

LOS EFECTOS DEL AGUA 25
Recursos expresivos.
Efectos posibles.
Una pequeña composición.
Aproximación al color.
Oscurecimiento tonal.

PRACTICANDO CON ELEMENTOS COTIDIANOS 37
Un modelo simple.
Efectos de cristal.
Colores cálidos.
Fluidez de pincelada.
Concreción de trazos.
Efectos luminosos.

CUALIDADES DEL PAISAJE EN ACUARELA 45
Transparencia en el paisaje.
Una escena rural.

EL PAISAJE COSTERO 51
Breve iniciación.
Una escena portuaria.
El barco, elemento insustituible.

CLAVES DEL PAISAJE URBANO 59
Una zona comercial.
La gran avenida.
Captación del movimiento.
Sugerentes reflejos en el agua.

LA PINTURA DE INTERIORES Y LA FIGURA HUMANA 65
Captación del ambiente.
La iluminación natural.
Introducción a la figura.
Apunte rápido de figuras.
El retrato en acuarela.

CLAVES DE LA PINTURA AL TEMPLE 75
Pigmentos para temple.
Obtención del aglutinante.
Preparación de los colores.
Temple magro de huevo.
Temple graso de huevo.
Temple de caseína.
Temple de goma.
Corrección de errores.

LA PINTURA CON ACRÍLICOS 91
Preparación del papel.
Soportes y limpieza de pinceles.
El efecto de transparencia.

LUMINOSIDAD DE LOS COLORES 97
Imprimación con gelatina y yeso.

EFECTOS CON ACRÍLICOS 101
Los recursos más atractivos.
Imprimación con gesso.

CARACTERÍSTICAS DEL PASTEL 107
Fabricación de las barras.
Cromatismo del pastel.
Un tema clásico.

EFECTOS LUMINOSOS DEL PASTEL 117
Efectos para un retrato.
Luminosidad en el paisaje

COMBINACIONES PICTÓRICAS DEL PASTEL 127

LAS TÉCNICAS MIXTAS 133
Acuarela y lápices.
Acuarela y gouache.

Fundamentos de la acuarela

Los orígenes de la acuarela, ligados al empleo de la tinta aguada, se remontan a la más antigua tradición pictórica de Oriente y Occidente. Las culturas china y japonesa han dado pruebas suficientes de su maestría en el dominio de los medios de pintura al agua, pero ya en Occidente los primeros iluminadores medievales emplearon la acuarela antes que el gouache en la ilustración de libros y códices clásicos.

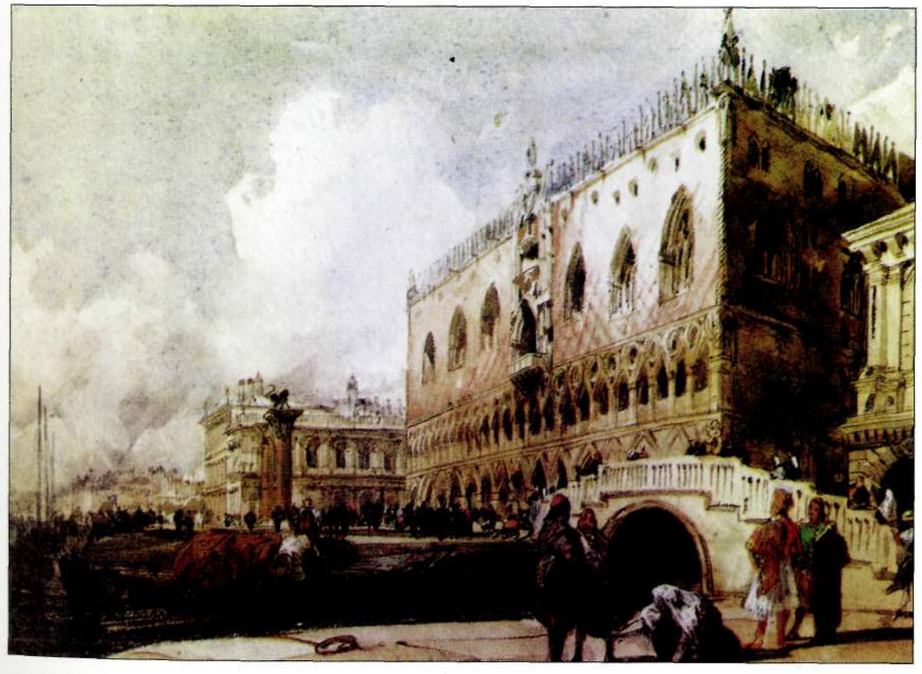
Sin embargo, realmente es Alberto Durero (1471-1528) quien con pleno rigor fue considerado como el auténtico «padre de la acuarela». Posteriormente, en el siglo XVIII tuvieron enorme fama los pintores ingleses y un buen número de ellos pasaron a la historia de la pintura como acuarelistas geniales. Thomas Girtin y William Turner, entre otros, destacaron por los sorprendentes efectos que consiguieron con este procedimiento pictórico.

Los colores de acuarela están compuestos de pigmentos muy finos aglutinados con goma arábiga, siendo su cualidad técnica más notable la transparencia. Se trata de un medio fundamentalmente luminoso, muy apropiado para la ejecución de paisajes y todo tipo de trabajos rápidos, ya que su velocidad de ejecución depende del propio tiempo de secado del agua.

En la acuarela, por supuesto, el principal protagonista es el medio acuoso con su caprichoso movimiento, incontrolable en muchas ocasiones y precisamente por ello sumamente atractivo.

Dedicaremos este capítulo de iniciación a la técnica pictórica de la acuarela a la presentación de los materiales específicos del pintor de acuarelas, así como al estudio de distintos tipos de papel. También analizaremos la forma en que ha de prepararse el soporte de trabajo y el nivel de inclinación que habrá de tener éste para que el agua discurra correctamente.

Por último, experimentaremos el juego que produce el agua en un improvisado y sencillo paisaje que servirá para introducirnos en esta tradicional técnica de expresión pictórica.



Dentro de una interpretación más frecuente, la acuarela era el medio que servía para aplicar el color de fondo a escenas realizadas con plumilla y trazos fundamentalmente descriptivos. Richard Parkes Bonington (1801-1828) llevó a cabo una formidable captación de la Venecia de la época en este trabajo en que se representa en primer término el Palacio Ducal.

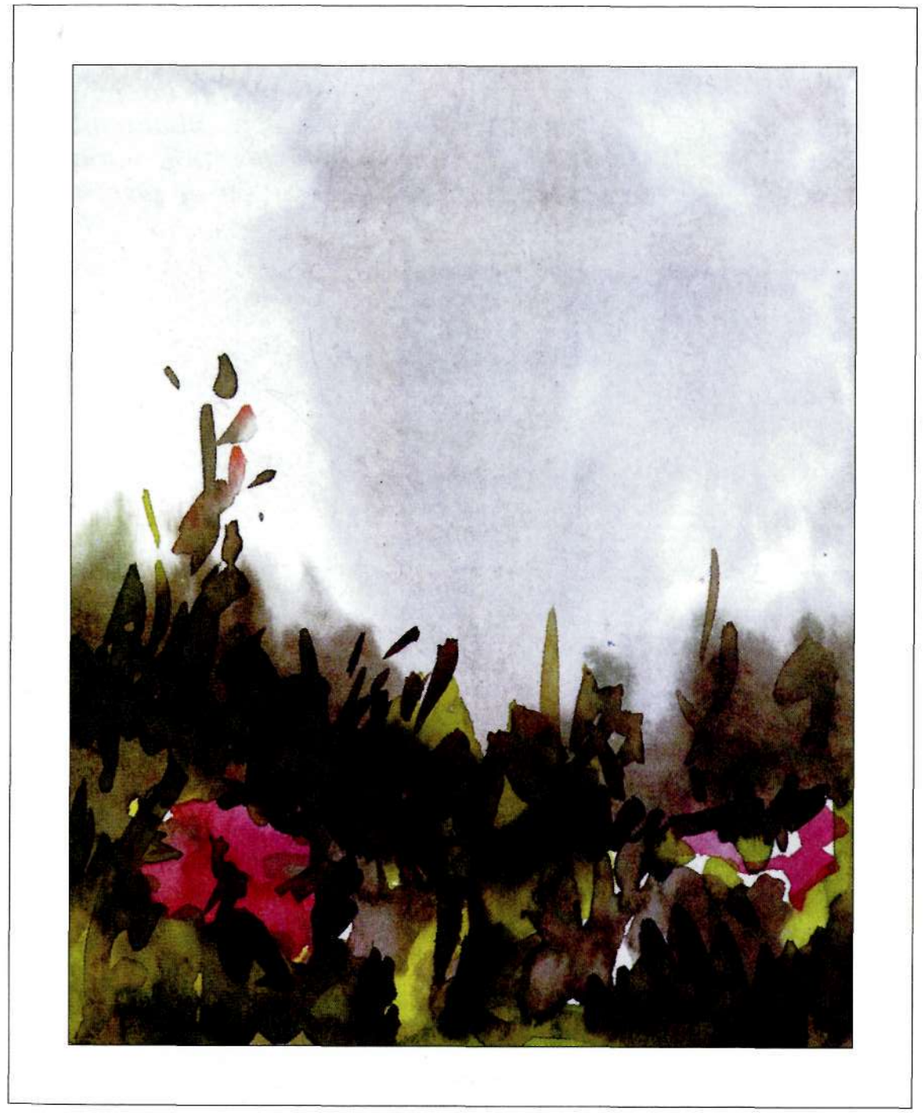
MATERIALES ESPECÍFICOS:
La pintura a la acuarela precisa unos materiales para su práctica específicos y diferentes de los empleados en otras técnicas. Así, los pinceles a utilizar habrán de tener pelo suave y abundante, siendo recomendables los de pelo de marta o de meloncillo. Recipientes pequeños para agua y un recipiente mayor para limpiar los pinceles resultarán de buena ayuda para que éstos se hallen siempre limpios. Además, es importante disponer de un rodillo o una simple esponja, cinta adhesiva para fijar el papel, lápiz y goma de borrar. Por supuesto, elemento imprescindible será el estuche de colores, cuya presentación comercial más frecuente es en pastillas, y, finalmente, una paleta de plástico puede ser útil, aunque las mezclas se suelen realizar en el propio estuche.

LAS MEZCLAS DE COLOR:
En los estuches de pinturas de acuarela, los distintos colores aparecen distribuidos en compartimentos ordenados por gamas. En una de las partes de la caja existen unas concavidades donde se pueden llevar a cabo las mezclas y preparación de colores.

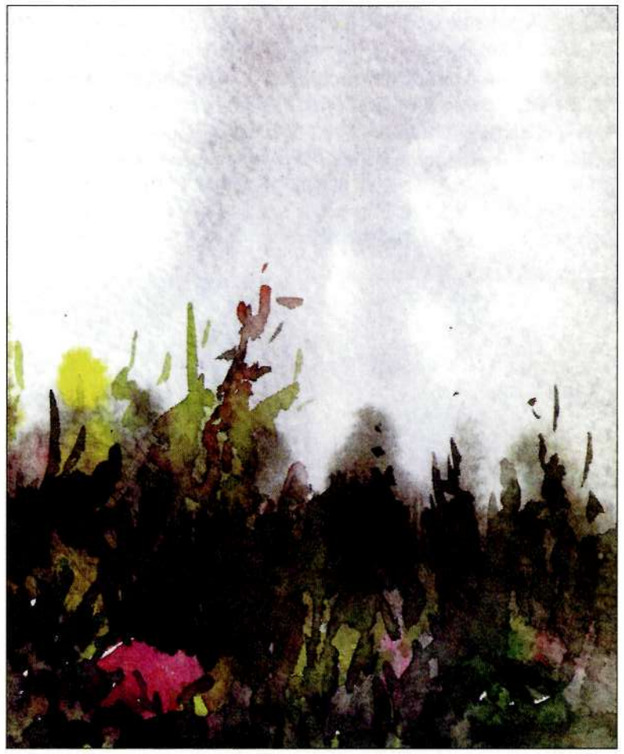
ACUARELAS EN TUBO:
Las acuarelas pueden presentarse en pastillas secas, cápsulas semihúmedas, en forma líquida, etcétera. A pesar de ser lo más común el empleo de pastillas, los frascos e incluso los tubos se están imponiendo mucho últimamente, siendo su calidad similar.

DIFERENTES PAPELES

El papel es el soporte empleado en la pintura a la acuarela. Existe una gran variedad de tipos y calidades, así como también de colores. Sin embargo, cabe recomendar siempre que para trabajar con colores de acuarela se emplee un papel blanco y de grano, suficientemente encolado y grueso, ya que ha de ser humedecido perfectamente. A partir de una serie de manchas, veremos las diferencias de texturas que ofrecen tres tipos diferentes de papel.



PAPEL PRENSADO EN CALIENTE:
Esta variante de papel ofrece una superficie demasiado lisa y resulta especialmente indicada para llevar a cabo trabajos que requieran gran precisión, no así en aquellos en los que se vayan a hacer amplios lavados.



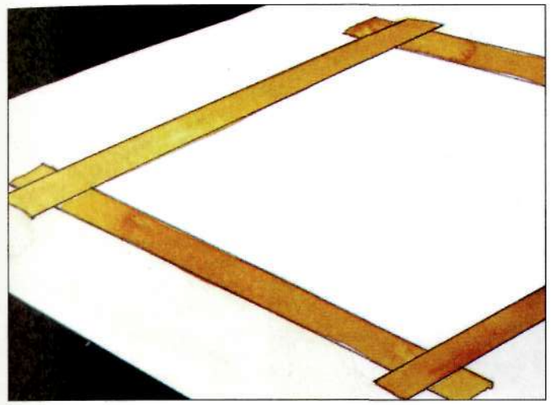
PAPEL ÁSPERO MUY ENCOLADO:
Es éste un buen papel para acuarela, ya que el comportamiento en grandes lavados resulta muy correcto. Se trata de un papel que se emplea muy a menudo en los trabajos de acuarela, entendida como procedimiento de pintura en húmedo.

PAPEL GRANULADO TIPO CHIFFON (MI-TEINTE):
Es un papel no empleado normalmente en los trabajos con acuarela, pero que ofrece buenos resultados, ya que, al tener una cierta absorbencia, el agua se controla bastante bien, aspecto que hay que cuidar en la acuarela.

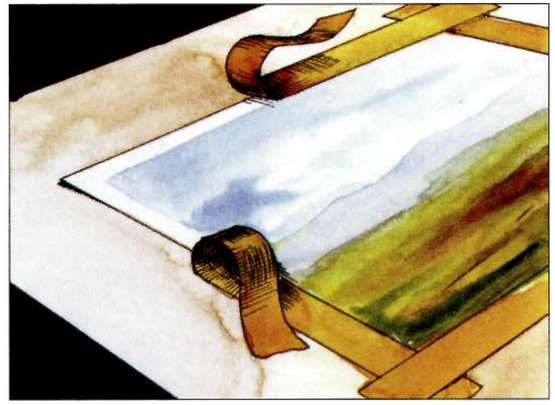
PREPARACIÓN DEL SOPORTE

El papel que vayamos a emplear como soporte para pintar con colores de acuarela podrá hallarse completamente pegado sobre una superficie rígida, por ejemplo un tablero, o simplemente hallarse fijo mediante una cinta adhesiva, que no sólo facilitará la pintura con colores de agua, sino que producirá un efecto final muy limpio, al realizar un pequeño marco a la pintura.

Una vez fijo el papel al tablero, es necesario humedecer la superficie. A partir de ese momento comenzamos a aplicar colores sobre el papel mojado; el agua entonces será protagonista, con su movimiento azaroso e incontrolado.



Con cinta adhesiva fijamos los bordes del papel al tablero, tal como muestra el dibujo, y no sólo las esquinas, pues de este modo, al humedecer el papel, se podrían producir ciertas arrugas diagonales.



Este sistema no sólo permite fijar el papel, sino que al levantar la cinta, una vez seca la pintura, podemos ver cómo aquélla actuó de enmascarador, ofreciendo una especie de enmarcado al motivo.

1

El primer paso en todo trabajo de acuarela consistirá en humedecer el papel, empleando para ello un rodillo o una simple esponja previamente humedecida. El agua empleada estará perfectamente limpia.

2

Comenzaremos a pintar por la parte superior del papel, utilizando un pincel, en este caso impregnado de color azul, de forma rápida. En las líneas de horizonte fijaremos una nueva mancha.

3

El nuevo color aplicado será una simple mancha horizontal que, al hallarse bastante húmeda, permitirá cierto juego incontrolado de formas y tono. En este momento podemos obtener este sugerente efecto.

EL PRIMER EJERCICIO

La peculiaridad de la acuarela precisamente radica en la fascinación que supone el empleo del agua al mezclarse con los colores y aplicarse sobre el papel de soporte. A la vez, esta característica lo convierte en un medio muy diferente a otros, como la pintura al óleo, el pastel o los lápices de color, ya que en éstos la plasmación de color resulta perfectamente controlable. Dadas estas connotaciones, sugerimos al lector que se inicie en este procedimiento con un pequeño paisaje y que insista, pues resulta imposible corregir en caso de que no nos guste el resultado. Conviene tener presente que la acuarela es un medio de pintura que se presta de modo especial a la representación de temas paisajísticos, pues consigue plasmar de modo inigualable sensaciones de atmósfera y profundidad, así como fenómenos naturales, tales como la niebla, la tempestad, la nieve, etc.

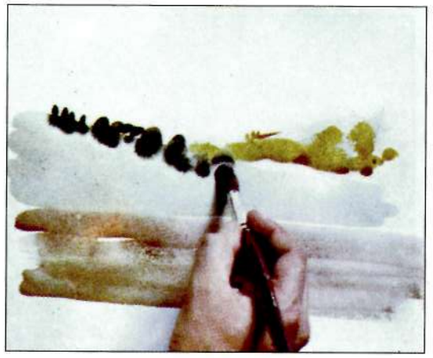
1

Comenzamos la acuarela humedeciendo con una esponja la totalidad del papel. Inmediatamente pasamos a realizar unas amplias manchas horizontales.

2

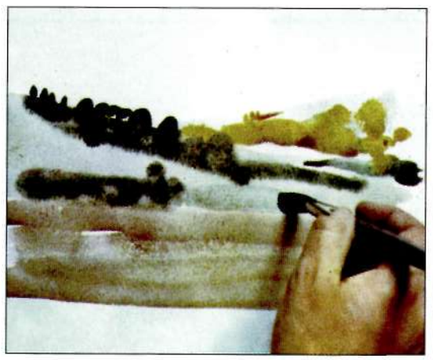
Rápidamente pasamos a efectuar unas pequeñas manchas sobre la mancha anterior de color aún húmeda, sin buscar en ningún momento precisión.

3



Observemos ahora cómo hemos cambiado de color y estamos aplicándolo con pincel grueso en la zona de la izquierda de nuestro pequeño paisaje.

4

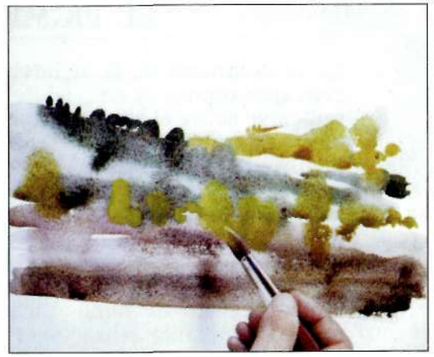


Con el pincel aún manchado del tono anterior, comenzamos a marcar con pinceladas amplias los futuros puntos donde se verán las sombras de los árboles.

5

Procedemos ya a plasmar de nuevo el color amarillo, el cual ofrecerá posteriormente el efecto de matorrales en los términos medios del cuadro.

6



Abundamos en la zona que acabamos de trabajar, buscando representar los puntos de máxima luminosidad y modificando alguna mancha amplia.

7

Con un pincel más fino empezamos por los últimos términos y matizamos ya con más materia las formas de los árboles que aparecen en la parte superior.

8

Proseguimos superponiendo estas manchas verdes sobre las anteriores amarillas, matizando la vegetación, pero restando cierta luminosidad al conjunto.

9

Señalamos la sensación de profundidad, realizando una mancha horizontal de color oscuro en los primeros términos, lo que producirá contraste con el resto.

10

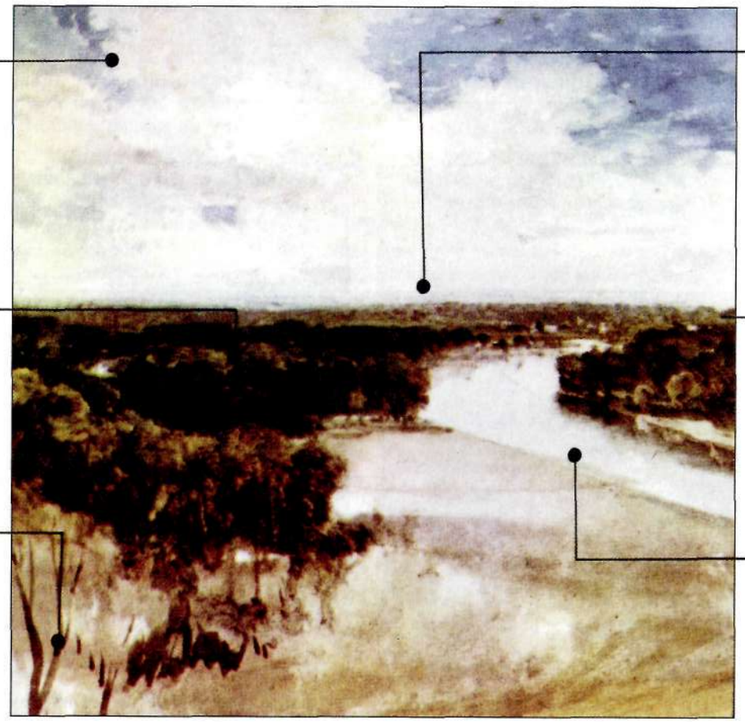
Una vez secas las manchas anteriores y con pinceles finos, matizamos ciertas formas y detalles que creamos necesarios resaltar en la obra.

ACUARELA EN HÚMEDO

En la aplicación general de la acuarela existen dos modos clásicos de trabajar este medio: la técnica en seco y el trabajo en húmedo. Dentro de ellos el que con más seguidores cuenta y el que, en definitiva, más se apoya en el juego que produce el agua al mezclarse con la pintura es la técnica de la acuarela húmeda.

Es un modo de trabajo que permite una gran espontaneidad y que exige una enorme rapidez, basado fundamentalmente en la transparencia de este medio. En él se consigue un efecto vaporoso de los colores y una ausencia de precisión, a no ser en la ejecución de pequeños trazos que definan ciertas formas.

La acuarela así tratada resulta sumamente viva y sugerente, aunque ciertamente no es muy fácil de manipular, puesto que cualquier error inicial nos conducirá a volver a comenzar nuestro cuadro. Por todo ello es un método ideal para captar escenas fugaces a gran velocidad, como si se tratara de una instantánea. Es la aplicación clásica de la acuarela como boceto de color en la que nos vamos a centrar en esta ocasión, dejando para nuestro próximo trabajo el estudio de la acuarela en seco.



Sobre el papel húmedo Turner llevó a cabo un primer velado de color cálido (nubes) y una vez seco se aplicaron velados azules.

Para conseguir algunas texturas como las de los árboles, se raspó el papel aún húmedo, consiguiendo así un efecto áspero.

Con el trabajo pictórico ya seco, la aplicación de pequeños trazos resulta el modo ideal para definir ciertos detalles.

En los últimos términos (confluencia cielo-tierra) se trabajó con papel húmedo para conseguir cierta indefinición.

Los pequeños puntos de máxima claridad fueron reservados desde el principio.

Tanto la tierra como el agua aparecen absolutamente envueltos sin tonos bruscos.

«El Támesis desde Richmond Hill», William Turner.

EL APUNTE DE FLORES

La acuarela en húmedo resulta la forma idónea para la ejecución de apuntes rápidos. El control del agua que en estas circunstancias ha de efectuar el pintor es grande, pero cuenta con la ventaja de que parte de modelos estáticos, que facilitarán mucho la tarea de captación formal y cromática, así como la veloz representación de la imagen.

1

Sobre un papel fijo al tablero efectuamos el dibujo del tema con lápiz de grafito, y procedemos a humedecer toda la superficie.

2

Aprovechando la humedad del papel, continuamos aplicando el color, rellenando los trazos a lápiz del contorno del dibujo.

3

A partir de las primeras manchas ejecutadas con gran rapidez y con el color bastante diluido, pasamos a imprimir la mancha cálida.

4

En caso de que el papel se haya secado volveremos a humedecerlo ligeramente y seguiremos aplicando ahora algunas sombras.

5

Con la pintura algo menos diluida que en los casos anteriores, pasamos a realizar ciertas manchas en el interior de la flor.

6

Aplicamos unas manchas de rojo algo más oscuro sobre el fondo de la flor, añadiendo más negro y azul.

7

Respetando las partes más lavadas de las hojas, insistiremos sólo en algunos puntos con un tono más oscuro que defina y contraste.

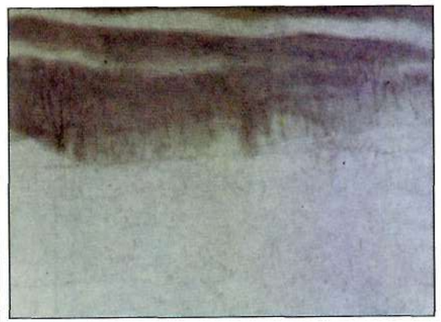
8

Veamos el resultado de un boceto rápido ejecutado a partir de una flor sencilla, resuelta mediante pintura a la acuarela muy diluida.

LOS COLORES TRANSPARENTES

A un nivel ya más complejo que el que acabamos de ver (un apunte sencillo de una flor) proponemos que el lector se inicie realmente en este medio con el tema que mejor se presta a su trabajo creativo: el paisaje. En estas páginas sugerimos dos motivos paisajísticos de resultados magníficos, que han sido efectuados siguiendo la técnica de pintura a la acuarela en húmedo. Se trata de dos cuadros repletos de luminosidad, gracias a la transparencia de color blanco del papel de base, y en el que las manchas de color se hallan realizadas con gran soltura, lo que redunda en beneficio de los resultados finales. Destaquemos además, como dato a tener en cuenta, que la acuarela húmeda es un medio ideal para reproducir ciertos efectos típicos de la Naturaleza.

1



Realizamos en primer lugar un ligero apunte del motivo mediante lápiz, y procedemos a humedecer toda la superficie del papel. Comenzamos aplicando la mancha de color del cielo.

2

Efectuamos las manchas más características de la obra. Progresivamente vamos ajustando las formas y colores propios del tema, reforzando el color en determinados puntos.

Una variante de paisaje

1

En este otro ejemplo, lavamos el papel e inmediatamente pasamos a manchar las diferentes zonas.

2

Seguimos avanzando en la aplicación de color en el cuadro, y comenzamos matizando también la zona de las nubes.

Pasamos ya decididamente a plasmar ciertos detalles a lo largo de todo el cuadro, trabajado con pinceles finos, mediante pequeños toques que definan y concreten formas, con lo que concluiremos nuestro trabajo.

ACUARELA EN SECO

Además de la técnica de la acuarela aplicada en húmedo, método en que el agua juega un papel protagonista, la acuarela puede ser plasmada en sucesivos velados de color, sobre bases de pintura ya seca. Esta técnica, que se encuentra en los propios orígenes del procedimiento pictórico, fue empleada por Alberto Durero, quien logró unos efectos magistrales en sus trabajos creativos.

Para su desarrollo se parte de una base de pintura seca sobre la que se aplica color aguado, pero no en exceso, y, así, de forma progresiva y lenta se va matizando la forma y el tono deseado en cada caso.

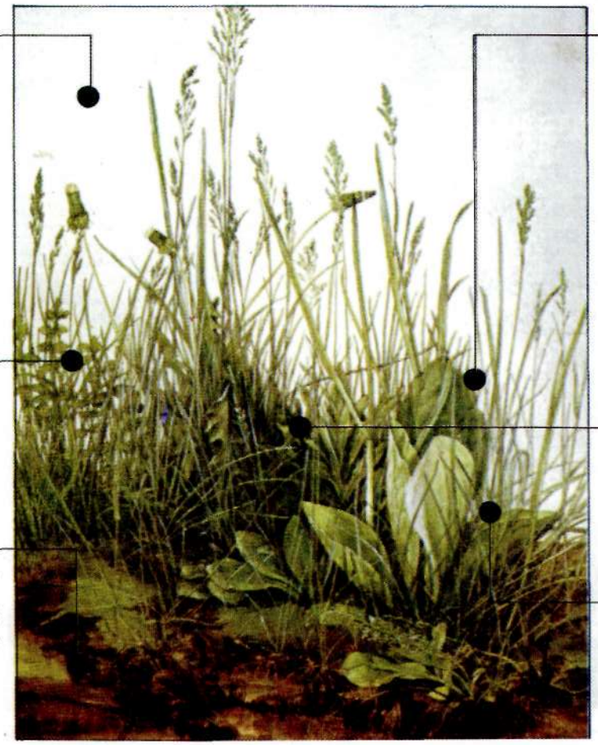
Las obras realizadas con esta técnica ofrecen un aspecto más acabado y perfeccionista, exentas al mismo tiempo del atractivo y sorprendente efecto que propicia el agua cuando la acuarela se trabaja en fresco.

En nuestro aprendizaje de este medio pictórico, llevaremos a cabo en primer lugar una breve comparación entre las formas de trabajar, para más adelante sugerir la ejecución de dos motivos —un hermoso jarrón de flores y un paisaje montañoso— en los que predomina el empleo de los pinceles con pintura no excesivamente aguada y sobre capas de color ya secas.

El fondo de esta acuarela de Durero fue realizado aplicando sobre el papel húmedo un lavado muy diluido.

Pequeños trazos lineales recortan la forma de las hojas que dominan una buena parte del motivo.

Sucesivas veladuras realizadas sobre pintura seca van dotando al cuadro de los valores más oscuros.

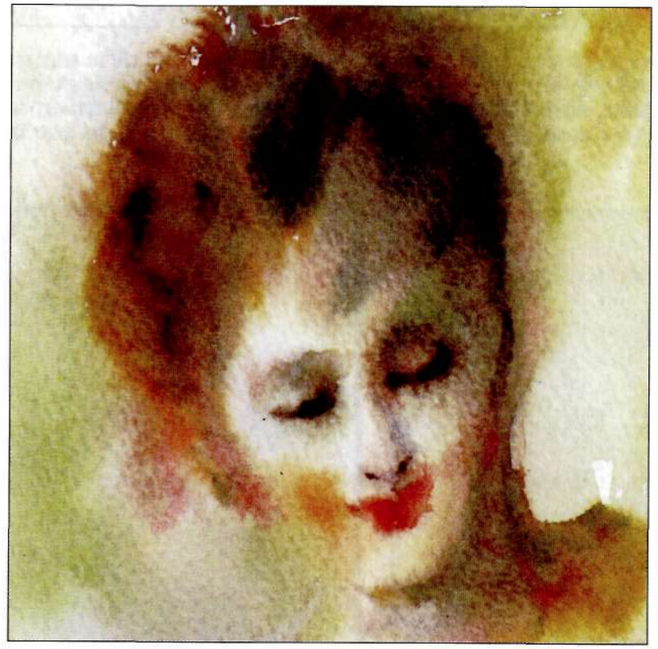


En este punto podemos apreciar el modelado que se llevó a cabo en la hoja, trabajando con la pintura en húmedo.

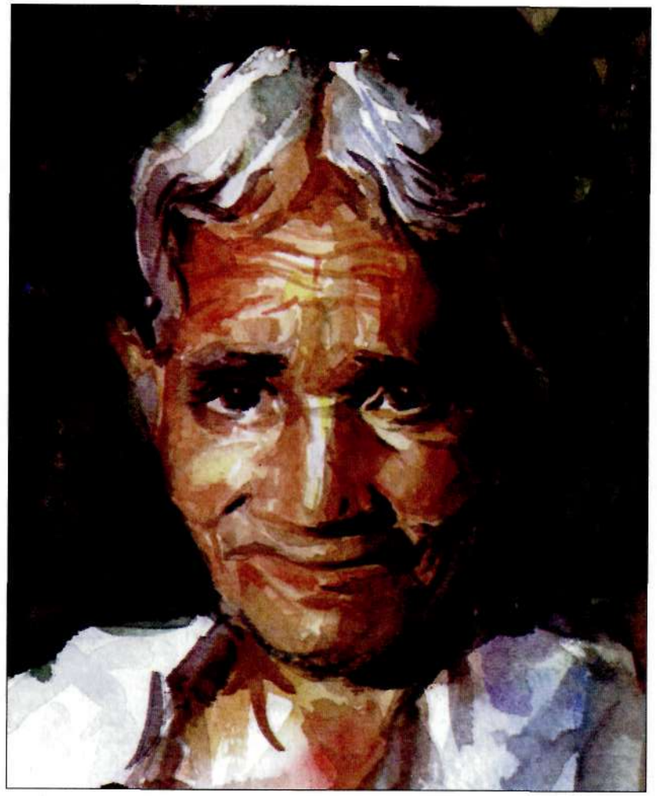
Para representar determinados detalles en los primeros términos se aplicó color opaco (pintura de gouache).

Finalmente, en esta zona se observa que se ha llevado a cabo un modelado de la hoja por medio de trama.

«El terrón monumental», Durero.



ACUARELA HÚMEDA:
En la técnica de pintura a la acuarela en húmedo, el trabajo pictórico se lleva a cabo sin esperar a que seque el papel. Los colores son utilizados predominantemente aguados y el efecto obtenido resulta un tanto incontrolado, puesto que el protagonista es el agua y los movimientos arbitrarios que produce.



ACUARELA SECA:
A diferencia de la acuarela húmeda, trabajando en seco han de hallarse perfectamente secas las capas inferiores, para ir aplicando sucesivas veladuras que vayan construyendo la forma y colores definitivos del cuadro. No obstante, la adición de agua al pigmento nunca será excesivamente importante y el resultado aparecerá muy matizado.

PRECISIÓN DE LA FORMA

Una de las principales cualidades que posee la técnica de la pintura a la acuarela en seco es la precisión de detalles que con ella se pueden alcanzar. Al mismo tiempo, se trata de un trabajo relativamente lento, ya que el propio proceso implica la necesidad de que las capas interiores estén secas. Como motivo pictórico sugerimos la ejecución de un vistoso ramo de flores, repleto de matices tonales y detalles cromáticos. El trabajo nos resultará bastante sencillo y el resultado será bastante digno; sin embargo, si lo deseamos, previamente podemos experimentar esta técnica a partir de elementos más simples, como flores aisladas, etc.

1

Sobre el papel apropiado realizamos un ligero encaje del motivo. Después procedemos a manchar por zonas, comenzando por el objeto de cerámica.

2

Terminamos de pintar el amarillo de las flores, oscureciendo un poco el color, y proseguimos manchando la zona verde de las hojas. Apreciemos el detalle adjunto.

3

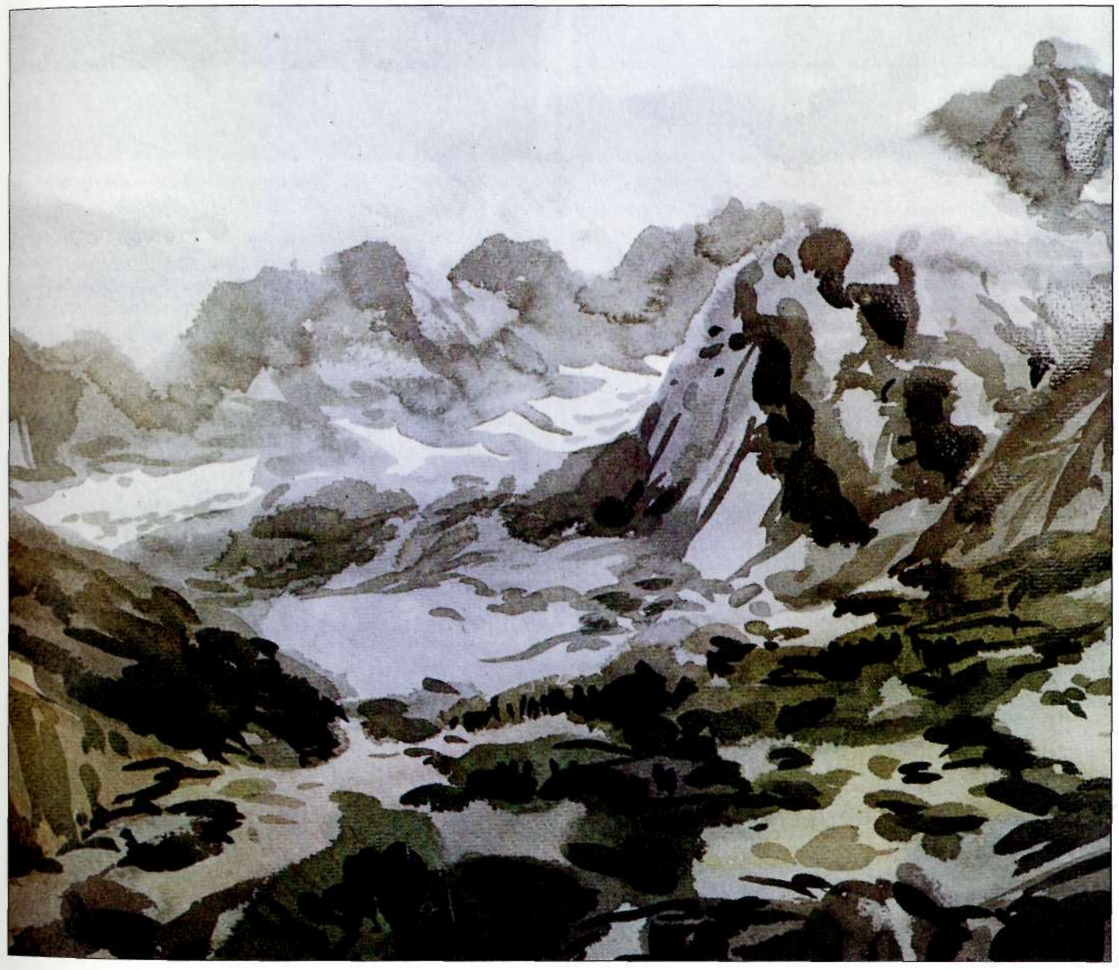
Seguimos reservando parcelas para las diferentes flores, y cuando esté la pintura de base seca, aplicamos los tonos oscuros en las hojas y las flores de la derecha.

4

Completamos las distintas parcelas del cuadro y de nuevo esperamos a que sequen las manchas de color para efectuar ciertos matices necesarios.

LA PINTURA EN ETAPAS

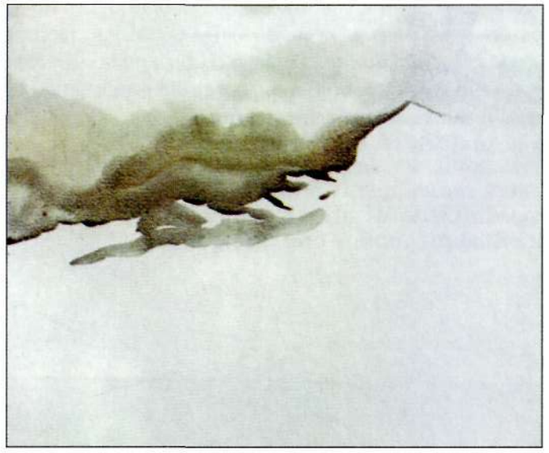
La acuarela, como medio idóneo en la pintura de paisajes, ofrece —como ya hemos dicho— posibilidades totalmente insospechadas. Por esta razón, proponemos la ejecución de un paisaje montañoso, en el que apliquemos la técnica de la pintura en seco trabajando nuestro cuadro en etapas bien diferenciadas. No obstante, tendremos en cuenta que la pintura nunca será radicalmente seca, ya que lo más frecuente dentro de este procedimiento es utilizar los dos métodos pictóricos, aunque en la obra final predomine uno más que otro.



Los paisajes ejecutados con acuarela presentan siempre un aspecto inconfundible. La imprecisión de las manchas de color otorgan al cuadro el aire de apunte rápido a partir del natural.

Arte 751 Acu A 2555

BIBLIOTECA PUBLICA DEL ESTADO LA HABANA VIEJA



1

Tras realizar el encaje del motivo de nuestro cuadro, procedemos a manchar la zona del cielo empleando el color muy aguado y trabajando con gran soltura.

2

Nos acercamos progresivamente hasta los primeros términos del cuadro, fundiendo ahora varios tonos en una zona en la que el juego del agua será decisivo.

3

Con las manchas de color ya secas, procedemos ahora a matizar zonas, comenzando por la aplicación de nuevos tonos en la parte de las montañas de los últimos planos.

4

Iniciamos ya los matices del primer término empleando pinceles más finos y colores menos aguados, pero sugiriendo más que definiendo la vegetación.

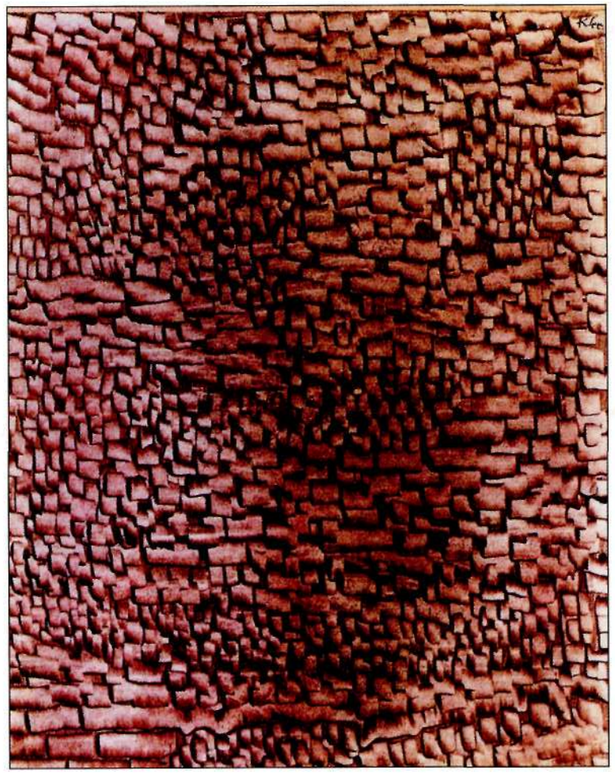
Los efectos del agua

Introducidos ya brevemente en la técnica de la acuarela, empezaremos en este capítulo a profundizar en aspectos claves del trabajo con pintura al agua. Pues bien, precisamente la mayoría de los condicionantes y, a la vez, de las consecuencias de la acuarela vienen determinados por la importancia del agua como ingrediente fundamental de nuestro trabajo creativo.

A diferencia de otras técnicas de pintura, el acuarelista juega con un margen muy importante de azar en que el capricho del agua es protagonista. Precisamente por ello será necesario practicar ciertos efectos, que en principio habrán de ser combinaciones simples de color para más adelante profundizar en sus posibilidades buscando efectos más sorprendentes.

Con una intención estética más completa llevaremos a cabo en esta ocasión una pequeña composición basada en el tema del bodegón. En este proceso cuidaremos, por ser uno de nuestros primeros trabajos, el control del agua y el efecto de oscurecimiento del color, aspecto que merecerá un estudio especial.

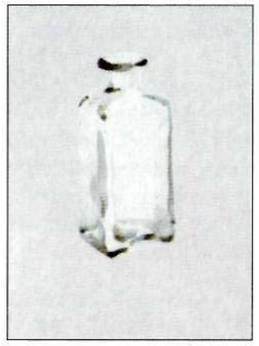
Efectivamente, una de las cuestiones que más presentes ha de tener el pintor de acuarelas, además de la necesidad de reservar los blancos con antelación, es la concerniente al progresivo oscurecimiento de los tonos. Así, es importante que el acuarelista sepa detenerse a tiempo y no incluya en su trabajo muy pronto los tonos más acusados, sino que habrá de reservarlos para los últimos momentos de su ejecución. En este sentido desarrollaremos un cuadro en el que unas varas de gladiolos nos servirán de pretexto para experimentar estas teorías. Para concluir, efectuaremos un proceso más complejo, pero tentador para aquellos que se sientan más confiados en la acuarela: consistirá en desarrollar paso a paso un paisaje costero, lleno de encanto y atractivo.



La acuarela no ha sido ajena a la evolución de las demás técnicas de expresión plástica. Todas las corrientes pictóricas contemporáneas también han afectado a este tipo de pintura en el que han experimentado sobradamente los representantes de las más atrevidas vanguardias. En la ilustración podemos contemplar la acuarela «Steinwüste» de Paul Klee (1879-1940).

RECURSOS EXPRESIVOS

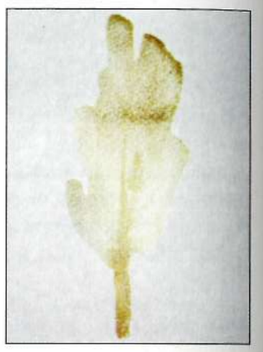
Los efectos, como recursos expresivos sumamente útiles para el pintor, han de ser practicados en primer lugar para tener el suficiente conocimiento técnico de la pintura en la que pretendamos iniciarnos, como en este caso. En diversos ejemplos sobre manchas de color y también en la búsqueda y representación de formas sencillas ejercitaremos técnicamente la aplicación de pintura seca, húmeda, manchas de color húmedo sobre base seca, degradados de tonos, etc. Estos ejemplos serán un buen ejercicio para manejar con soltura los pinceles y para adiestrarnos en la plasmación de colores luminosos, más o menos lavados, precisos, envolventes, etc.



Frescas y nítidas pinceladas que determinan con precisión un bello objeto de cristal y que requieren mayor pericia.

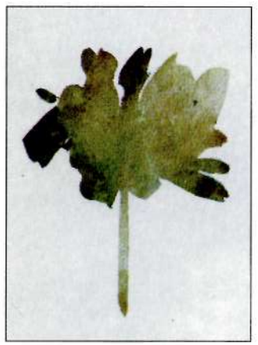
A base de sombras, y con una pincelada más amplia, podemos llegar a plasmar otro objeto muy sugerente.

Estas pinceladas son más acentuadas que el paso anterior y delimitan con todo detalle un elemento de loza.

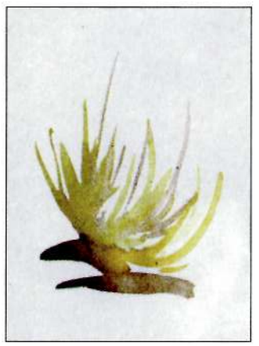


Pinceladas tonales poco precisas, que producen efectos muy concretos: una hoja.

Un árbol exótico y atractivo, resuelto dejando libertad al pincel y usando dos tonos de la misma gama, muy aguados.



Otro efecto simple, en expresión muy libre, que sugiere y permite múltiples aplicaciones por parte del artista creativo.

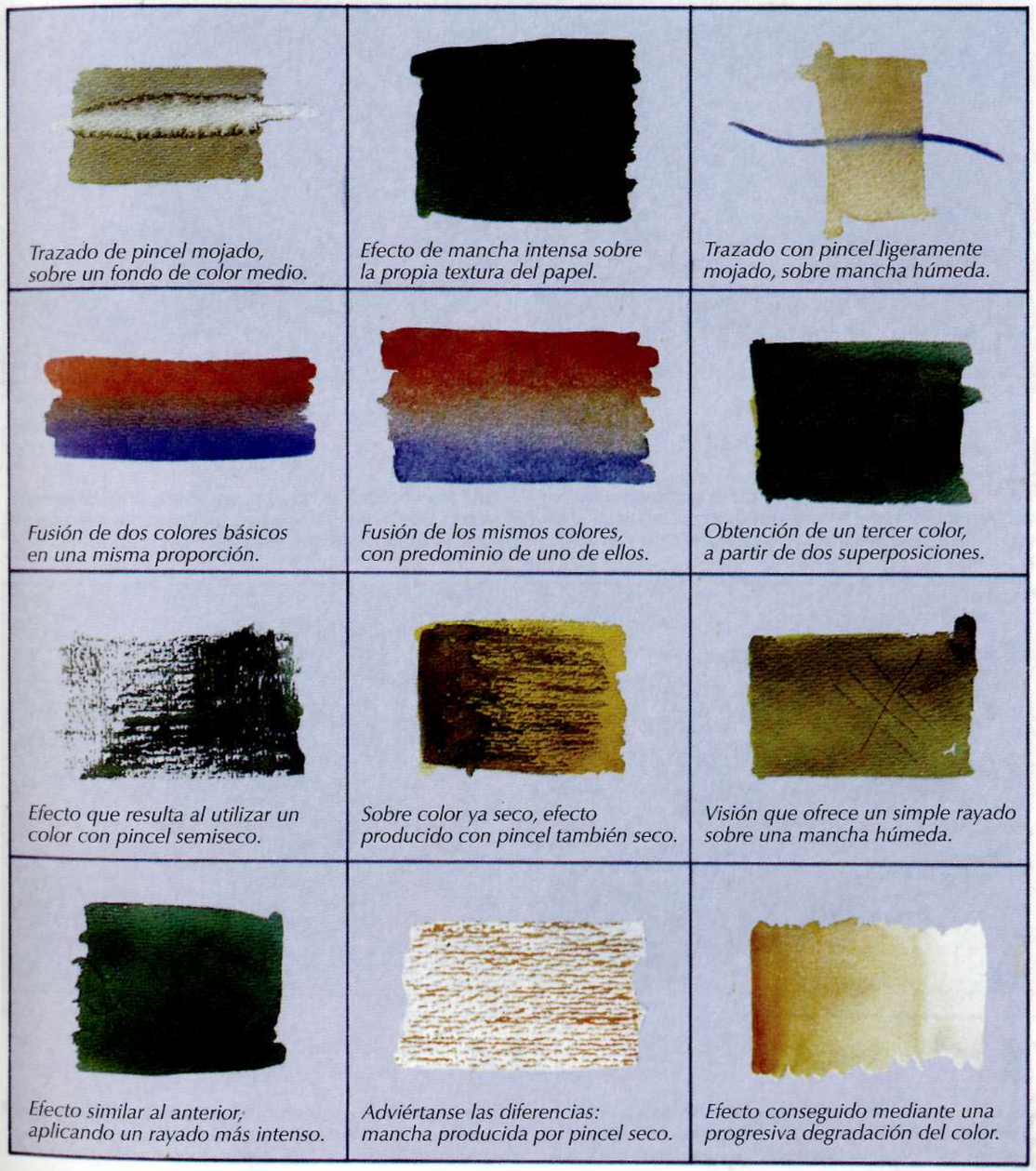


Una sutil, pero determinante, pincelada permite resolver un efecto muy concreto, como pueden ser los matorrales.

Sorprendente combinación de colores de efecto de diversa aplicación, que anuncia un bello rincón natural.

EFECTOS POSIBLES

La textura del propio soporte, la fluidez de la pintura, la intensidad del color, la mezcla cromática por superposición, etc., son los recursos que ha de investigar el artista. Los que a continuación se proponen son sólo algunos de los efectos más frecuentes.



Trazado de pincel mojado, sobre un fondo de color medio.

Efecto de mancha intensa sobre la propia textura del papel.

Trazado con pincel ligeramente mojado, sobre mancha húmeda.

Fusión de dos colores básicos en una misma proporción.

Fusión de los mismos colores, con predominio de uno de ellos.

Obtención de un tercer color, a partir de dos superposiciones.

Efecto que resulta al utilizar un color con pincel semiseco.

Sobre color ya seco, efecto producido con pincel también seco.

Visión que ofrece un simple rayado sobre una mancha húmeda.

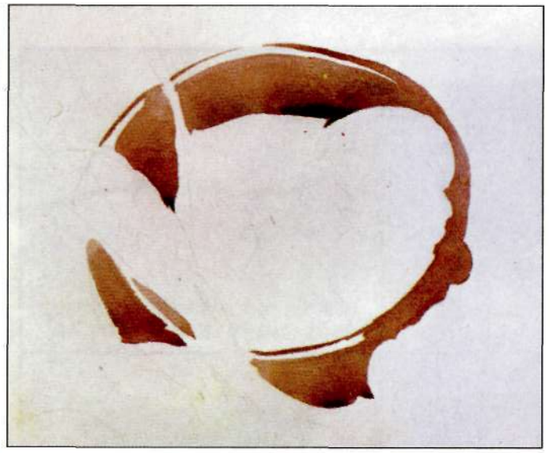
Efecto similar al anterior, aplicando un rayado más intenso.

Adviértanse las diferencias: mancha producida por pincel seco.

Efecto conseguido mediante una progresiva degradación del color.

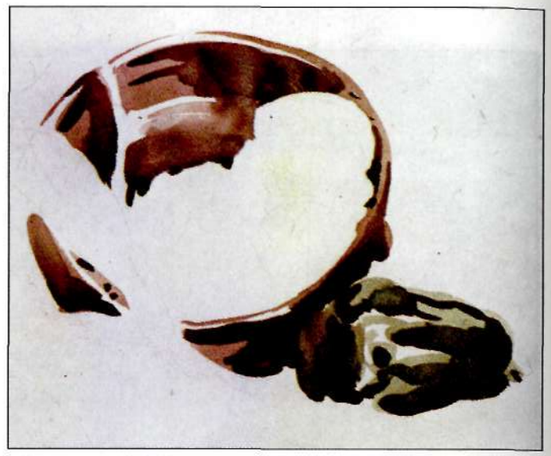
UNA PEQUEÑA COMPOSICIÓN

Tras la comprobación de la arbitrariedad con la que el agua altera los colores y modifica las manchas sugiriendo efectos siempre interesantes, proponemos poner en práctica nuestros breves conocimientos sobre la técnica de la acuarela en un sencillo pero interesante bodegón. La construcción de formas será poco exigente, pues el tema no lo precisa y, sin embargo, nos empeñaremos en buscar la variedad que cada uno de los elementos integrantes ofrece al conjunto.



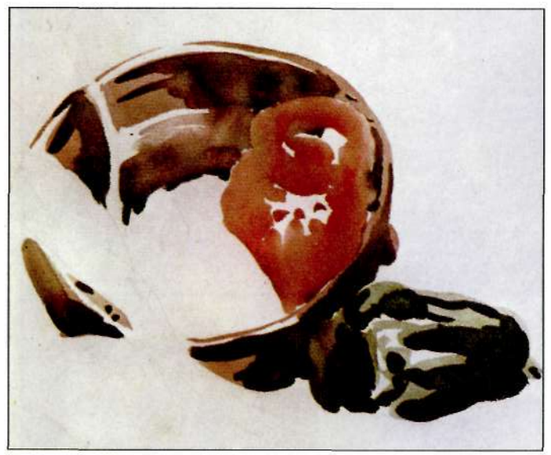
1

Sobre papel apropiado realizamos el encaje compositivo y humedecemos el soporte con una esponja. Realizamos una primera mancha.



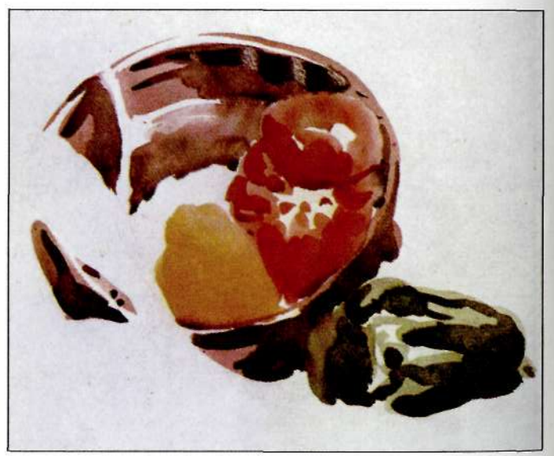
2

Abundamos en la mancha anterior, efectuando una más amplia que definirá el recipiente de barro y más tarde el pimiento. Reservaremos blancos.



3

Pasamos ya a plasmar el color cálido del tomate en la zona interior del barro, que habíamos reservado. Observemos el punto destacado para nuevos colores.



4

Con color ocre manchamos el espacio que habíamos reservado para la pera. Su color ofrece un contraste significativo con los anteriores.

5

Humedecemos nuevamente el papel, si fuera necesario, y matizamos ligeramente el color de la pera. También apuntamos el color de una naranja.

6

Completamos en este momento la pintura de la naranja y pintamos otra nueva. Compensamos la composición incluyendo un nuevo elemento.

7

Con pincel fino matizamos el color de la naranja y apuntamos algunos detalles significativos en otros elementos del bodegón.

8

Seguimos abundando en pequeños matices efectuados con pintura diluida. Aplicamos grafismos en el puerro y breves pinceladas en las frutas.

9

Una vez seca la base de color, completamos ciertos matices que juzguemos oportunos y ajustamos el color al objeto de barro.

10

De forma muy suelta realizamos la mancha de color aguado en la parte de la mesa, procurando que no se funda este color en los elementos del bodegón.

11

Observemos en este detalle final la soltura de pincelada que hemos aplicado en la zona de las naranjas, así como el tratamiento de la mesa.

12

Ahora podemos apreciar el contraste de formas y colores en la parte central superior de nuestra composición.

13

Revisaremos bien nuestro cuadro y añadiremos los últimos matices que a nuestro juicio puedan resultar interesantes para el conjunto.

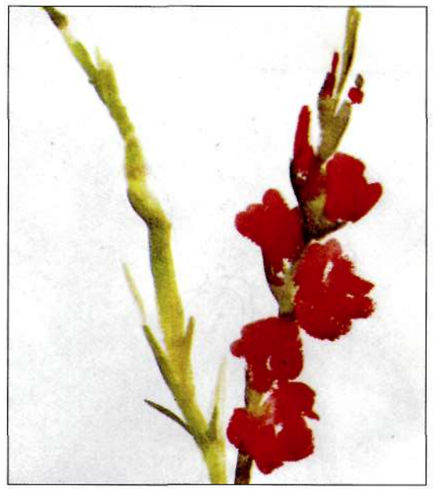
APROXIMACIÓN AL COLOR

A diferencia de la pintura al óleo, la acuarela no posee la cualidad de reproducir fielmente los colores del natural, ya que la propia esencia de su desarrollo produce generalmente el efecto de lavado, por lo cual las aplicaciones de color siempre tienden a aclarar sensiblemente. No obstante, esto que en principio supone una seria limitación no ha de considerarse como tal, sino que es consecuencia de la propia frescura y espontaneidad que presenta este medio.

1

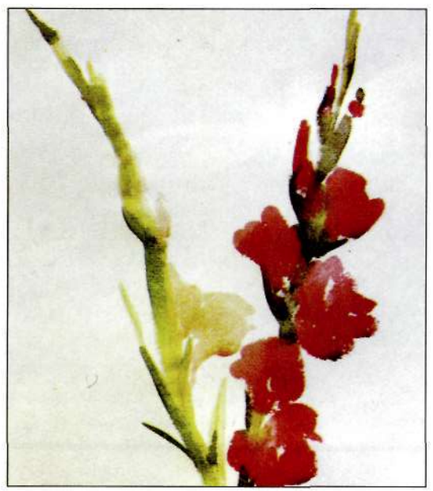
Después de realizar un encaje muy sencillo del motivo, y humedecer un poco el papel, procedemos a manchar con dos tonos los ejes del mismo.

2



Procedemos ahora a manchar decididamente las flores que aparecen a la derecha, que poseen un color cálido aún un poco apagado.

3



Con un tono más claro, y de una forma un tanto suelta, aplicamos las manchas de color correspondientes a las flores de la rama de la izquierda.

4

Matizamos finalmente las flores de la izquierda, e incluso realizamos ciertas sombras, que enriquezcan cromáticamente el cuadro.

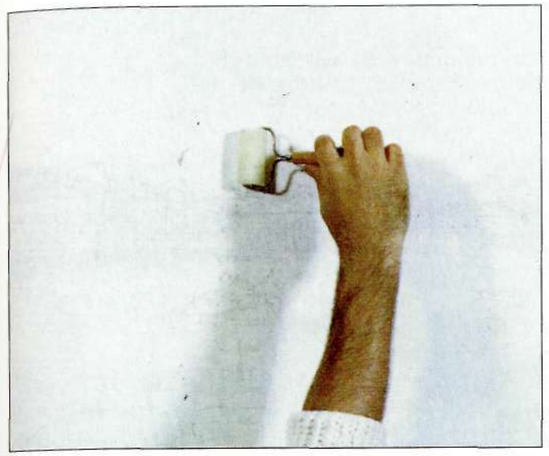
Por otra parte, en la técnica de la acuarela los colores se van aplicando de forma progresiva, trabajando a partir de los claros, teniendo en cuenta en todo momento que el color blanco, la luminosidad máxima, se obtendrá a partir del propio papel.

Con el fin de practicar más directamente estos dos aspectos propios de la acuarela, proponemos la ejecución de un ejercicio en el que llevaremos a cabo la interpretación de unas flores con un color característico al que pretenderemos acceder desde el primer momento, aunque habrá que esperar a que la pintura seque.

Nuestro ejercicio queda así concluido. Al secar, los colores aplicados ofrecerán este aspecto, realmente bello, para constituir uno de nuestros primeros trabajos con acuarela.

OSCURECIMIENTO TONAL

En la ejecución de una acuarela, paso a paso, es evidente el efecto de oscurecimiento progresivo de los tonos a partir de las aplicaciones sumamente claras y diluidas de pigmento. Es éste uno de los aspectos que más ha de contemplar el pintor a la hora de abordar la técnica de la acuarela, pues si no está previsto este proceso podemos llegar a sorprendernos del resultado de nuestro trabajo. Desarrollaremos como ejercicio didáctico un hermoso paisaje portuario en el que procuraremos en todo momento no aplicar tonos muy oscuros en ningún momento, pues la aplicación de oscuros máximos podría llegar a restar espontaneidad a nuestra obra a la vez que podría hacer perder luminosidad a nuestra acuarela.

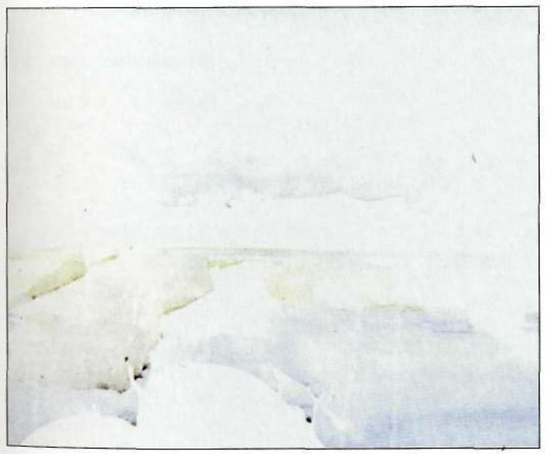


1

Sobre un papel apropiado, realizamos un encaje detallado, pues el tema lo exige, y procedemos a humedecer la superficie con un rodillo de esponja.

2

Con un pincel grueso, de pelo suave, comenzamos a manchar la zona del cielo, teniendo la pintura muy diluida, y cuidamos de no sobrepasar la línea de los tejidos.

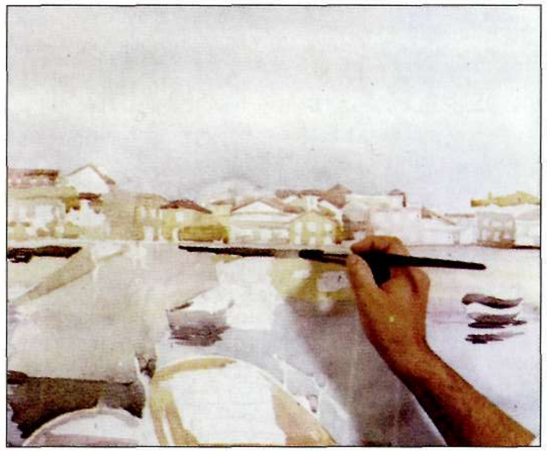


3

Abordamos ahora las grandes manchas de color del cuadro, el mar en primer término y la zona de la playa. Reservamos los blancos en la parte de las casas.

4

Pasamos ahora a representar con colores claros las casas de los últimos términos, reservando en ellas los espacios para la aplicación de posteriores detalles y tonos.



5

Vamos oscureciendo el tono en la zona del fondo y aplicamos ya color gris en la playa y en algunos puntos de los primeros términos.

6

Plasmamos ahora las pequeñas masas de árboles del fondo, así como los tonos oscuros de las casas y también las sombras que aparecen en la parte del muelle.

7

Abordamos en este punto la zona de las barcas y el barco en primer término, a fin de dar paso a la aplicación de los últimos detalles, que serán de tono oscuro.

8

Con breves pinceladas, damos por finalizado este pequeño cuadro de acuarela, en el que hemos seguido progresivamente la evolución de los tonos presentes en esta escena costera.

Practicando con elementos cotidianos

La inicial dificultad que presenta la acuarela al aficionado a la pintura ha de combatirse con el esfuerzo y el ejercicio diario. El control de los movimientos del agua, la práctica de efectos diversos, el domino de color y sus matices, la búsqueda de nuevos recursos de transparencia y luminosidad, sólo se conseguirán mediante el ejercicio, independientemente del tema o el modelo.

Por estas razones es muy eficaz la ejecución de motivos de reducidas dimensiones, concebidos más como apuntes que como obras acabadas, en los cuales poder ejercitarnos. En estos casos el tema no tendrá ninguna importancia, sino que lo realmente interesante será demostrar y poner a prueba las posibilidades técnicas de este medio.

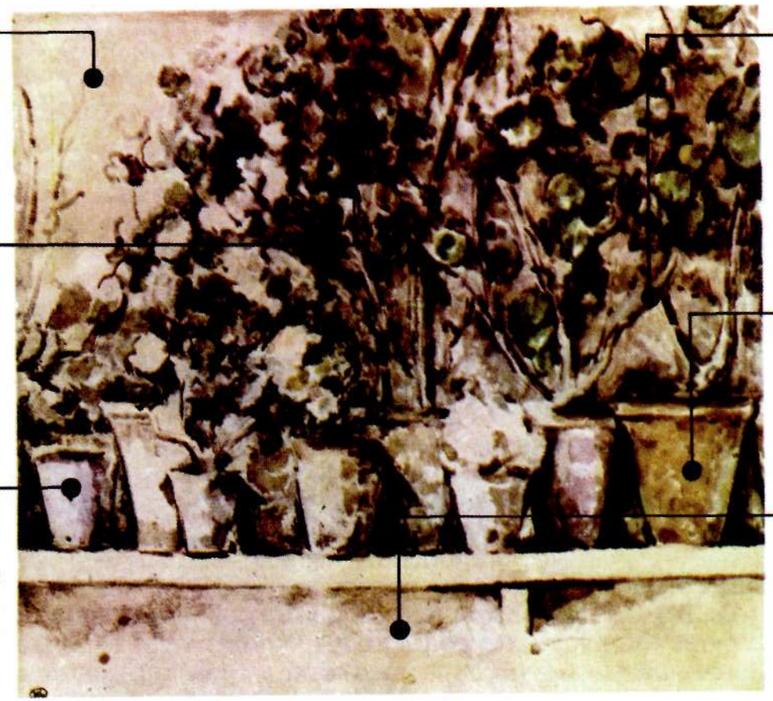
El hecho de partir de los elementos más próximos, tales como los de uso diario, no es una fórmula equivocada, pues al tratarse de elementos sencillos nos permitirán practicar con el reposo que sea preciso. Tales objetos, con sus diferentes formas y calidades, nos servirán para extraer el máximo de recursos a este medio, que, por su fluidez y ligereza de ejecución, se adapta perfectamente a este tipo de trabajos.

Los ejercicios que proponemos no son más que sugerencias que nos abran el camino para nuevos temas que se nos ocurran a nosotros. No desdeñemos ningún elemento, por simple o poco estético, ya que en parte estos calificativos vendrán determinados por la interpretación que de ellos efectúe el pintor. Busquemos, por último, ante cada modelo sus rasgos diferenciadores en cuanto a forma y color.

El uso de papel de color no es frecuente en acuarela, aunque en ocasiones sirva para armonizar el color general.

La técnica típica de Cézanne en acuarela es siempre seca. Pequeñas y pacientes veladuras producen este efecto.

El aumento de tono, como es habitual en acuarela, se realiza de una forma progresiva.



Incluso en el trazado de perfiles, el autor usó un trazo limitado en su trayectoria, lo que ayudaba a armonizar el conjunto.

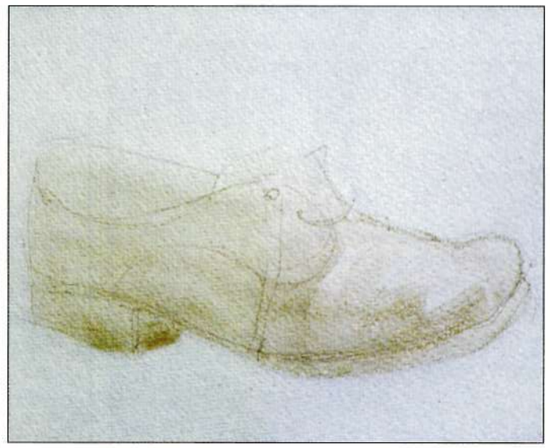
El cortado de los colores, en este caso, se interpreta como el típico efecto minucioso de pincelada cortante.

Al usar papel de color, Cézanne aplicó ligeros toques de gouache blanco.

«Tiestos», Cézanne.

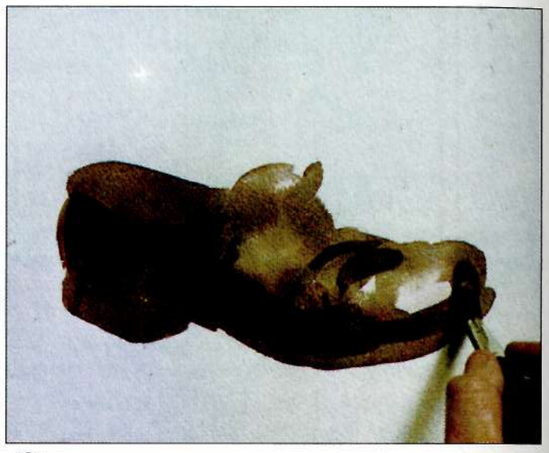
UN MODELO SIMPLE

La ejecución de pequeños motivos en acuarela es fundamental para adquirir el dominio técnico que este medio de pintura exige. Los elementos que más a nuestro alcance se encuentran pueden ser perfectamente modelos a los ojos del acuarelista. Sirva de iniciación en el desarrollo de pequeños objetos la representación de un zapato viejo, cuyo desarrollo resumiremos en los pasos esenciales.



1

Realizamos el encaje aproximado del modelo y efectuamos un lavado rápido del papel en el que aplicaremos la primera mancha.



2

Abundamos en la mancha general anterior y oscurecemos el tono en la zona que se halla más próxima a nosotros, para obtener el volumen.

3

Esperamos a que seque el color de base y apuntamos ahora los perfiles y trazos de la parte de los cordones del zapato.

4

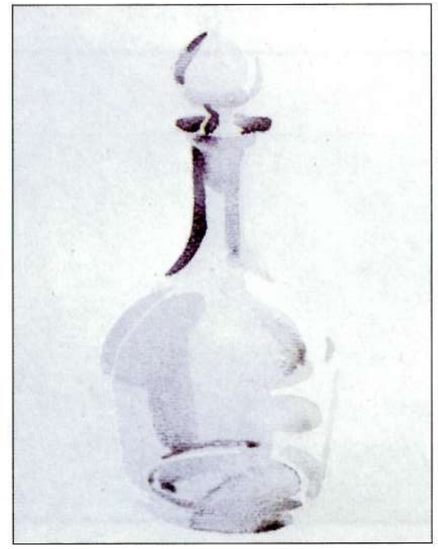
De nuevo esperamos a que el color seque y con pinceles finos realizamos ciertos grafismos que den expresividad al conjunto.

EFECTOS DE CRISTAL

Como modelo sugerido para ejercitarse con la acuarela es aconsejable partir de objetos monocromáticos, que faciliten la tarea de captar y representar el color correspondiente. En este caso proponemos un sencillo objeto de cristal, cuya plasmación efectuaremos rápidamente buscando la captación del efecto de vidrio.

1

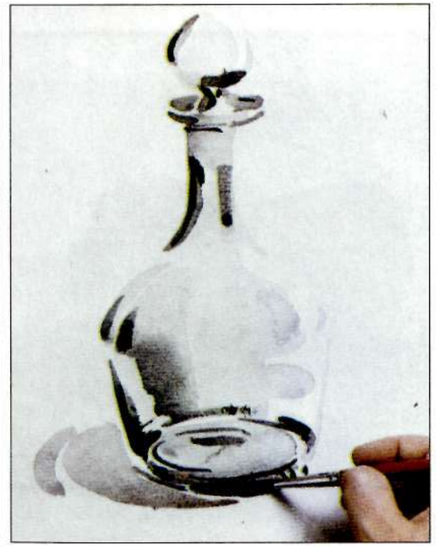
Realizamos un encaje rápido del modelo a lápiz y humedecemos el papel. Después, manchamos con color diluido.



2

Oscurecemos un poco el tono con objeto de representar las zonas de sombra que ofrece el modelo.

3



Diferenciamos las partes claras intensificando los tonos más oscuros en la parte izquierda y en la base.

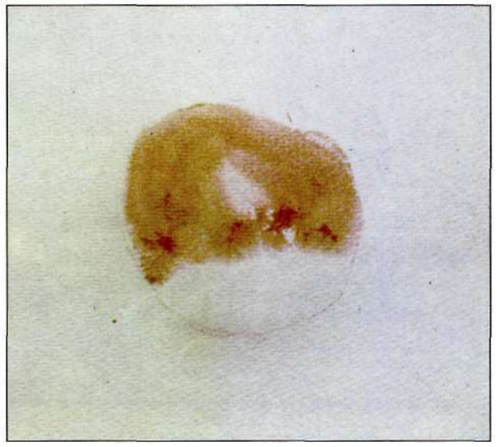
4

De este modo concluimos la ejecución de un motivo que nos ha servido para ejercitar las posibilidades de la acuarela.

COLORES CÁLIDOS

Entre los elementos cotidianos que el artista encuentra en su entorno más cercano, las frutas son imprescindibles para ejercitarse con cualquier medio pictórico. Elegir una manzana, por ejemplo, supone un modo de practicar los matices de color caliente que puede presentar un modelo. Los diferentes tonos que apliquemos sobre el papel obedecerán a los propios colores del modelo y, por supuesto, a la iluminación que incida sobre él.

1



Como es habitual trabajando con acuarela, el primer paso consistirá en humedecer el papel y luego aplicaremos un color cálido muy diluido.

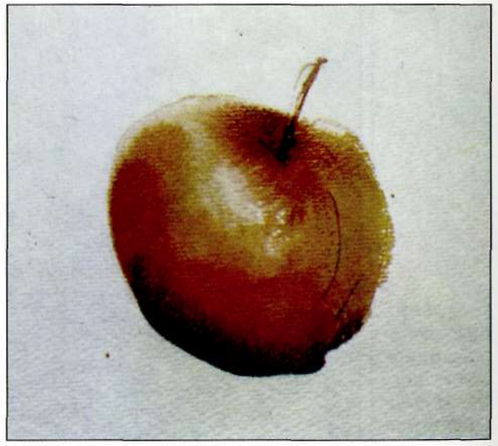
2

En la parte inferior de la manzana aplicamos ahora un color más cálido que el anterior, reservando aún un punto luminoso que corresponde al blanco del papel.

3

Matizamos ya las zonas de sombra en la fruta, intensificando así su volumen y descomponiendo los distintos colores que presenta el original.

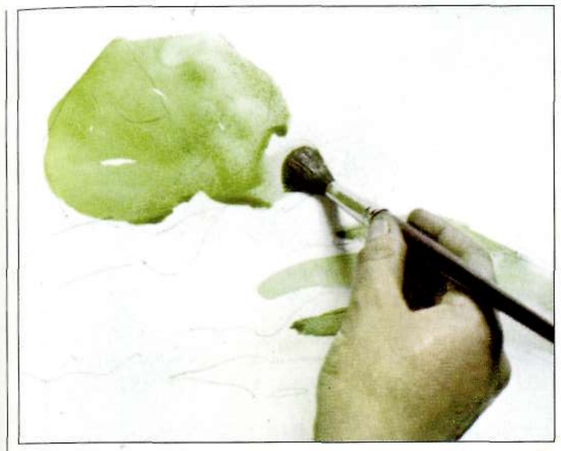
4



Finalmente, como en otras ocasiones, procedemos a añadir los tonos más oscuros y algunos pequeños detalles que identifiquen la imagen con el objeto real.

FLUIDEZ DE PINCELADA

Hay infinidad de elementos que, aunque en muchas ocasiones resulten inadvertidos para los ojos del profano, el artista ha de contemplar desde un punto de vista expresivo. De nuevo proponemos la representación de un humilde elemento cuya intención pictórica consistirá en adquirir agilidad en la utilización de los pinceles y captar los matices de sombras y luces que el modelo presente.



1

Sobre las líneas de lápiz comenzamos a manchar con color muy diluido, partiendo de pinceles gruesos impregnados en un color verde.

2

Con el color ahora un poco menos fluido que antes, pasamos a representar algunos tonos oscuros que observamos en el natural entornando los ojos.

3

Seguimos aplicando color progresivamente más oscuro, con objeto de definir las diferentes formas de las hojas y las sombras que éstas producen, hasta concluir el trabajo.

CONCRECIÓN DE TRAZOS

Aunque a simple vista no lo parezca, la cebolla es uno de los elementos que encierra una cierta complejidad pictórica entre las piezas simples que pueden componer un bodegón. En este caso, la tarea del pintor consistirá en combinar adecuadamente los colores con los espacios en blanco, completando volúmenes y sutiles matices que presenta el original.

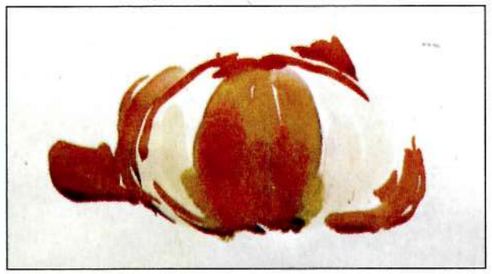
1

Después de trazar muy ligeramente con lápiz las líneas del encaje del objeto, aplicamos la mancha de color muy lavado sobre el papel también húmedo.

2

A continuación procedemos a utilizar otro color, más cálido, en aquellas zonas reservadas previamente en el centro y a la derecha de la imagen.

3

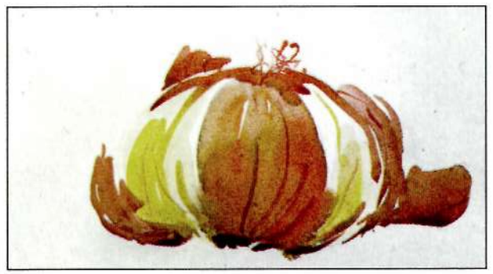


Dejamos secar ahora un poco el papel y plasmamos algunas pinceladas con el color más seco, con lo cual definimos las formas más identificables del modelo.

4

Sirviéndonos del mango del pincel realizamos algunos efectos que representan matices propios del modelo y así ajustamos mejor la forma que ofrece.

5



Añadimos ahora algunas pinceladas de color amarillo y marcamos un poco las sombras, oscureciendo ligeramente el tono en algunos puntos concretos.

6

Por último, y como es habitual en la pintura a la acuarela, procedemos a aplicar los tonos más oscuros e incluso los detalles que juzguemos oportunos.

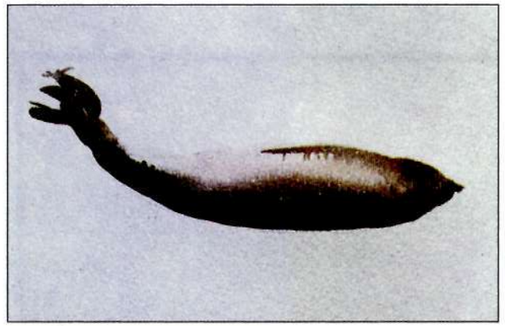
EFECTOS LUMINOSOS

Una de las características más destacables de la acuarela es la luminosidad que ofrece, que en todo caso vendrá determinada por la potencia luminosa del propio papel que se utiliza de base. Practicaremos este recurso con un nuevo elemento, en el que plasmaremos ciertas notas de color que reforzarán precisamente este efecto.

1

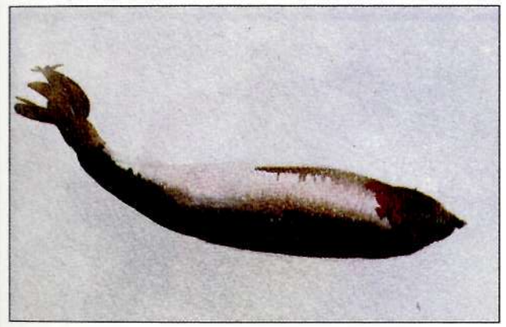
Con el papel ligeramente húmedo, y habiendo realizado previamente un boceto a lápiz, realizamos las manchas dominantes del motivo.

2



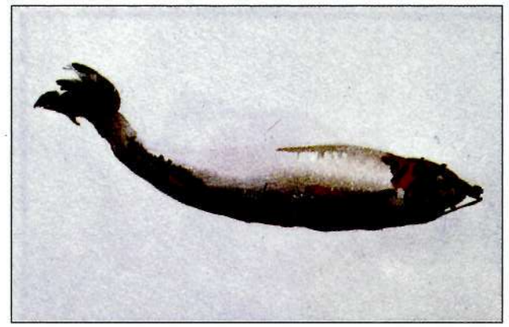
Delimitamos, aunque ligeramente, la parte de la cabeza y la de la cola y añadimos un poco de negro para oscurecer ciertas zonas y ajustar la forma.

3

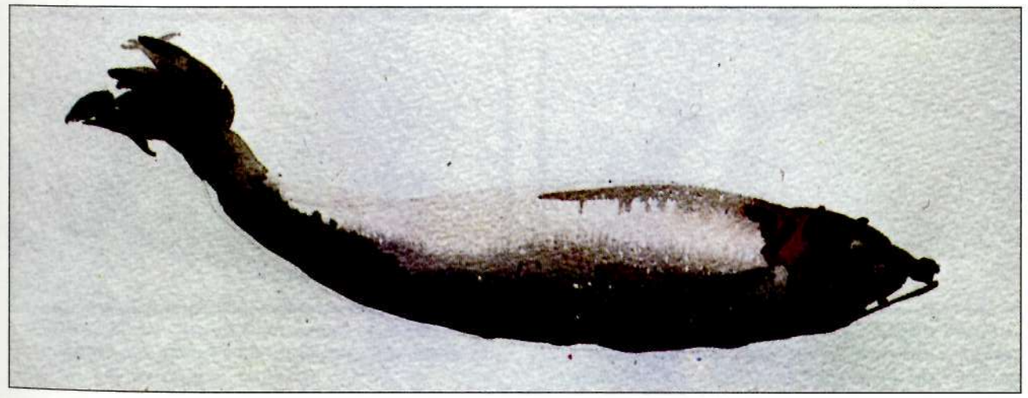


Con la pintura ya un poco diluida aplicamos algunos toques muy cortos de color cálido en ciertos puntos del motivo, con lo cual conseguiremos un interesante contraste.

4



Finalmente, incrementamos el tono aplicando los más oscuros y procedemos a definir y concretar ciertas formas mediante breves pinceladas.



Obtención de un tono oscuro trabajando con pintura húmeda sobre una base también húmeda.

Efectos realizados con el pincel cargado de pintura casi seca. Resaltamos la textura del papel.

Trazos reservados mediante la aplicación de un lápiz de cera blanco, que rechaza el color.

Efecto sugerente que se produce al aplicar dos colores diferentes con el pincel muy húmedo.

La entonación del rostro se ha llevado a cabo trabajando en seco y con sucesivos velados.

Esta zona del cuadro conserva el color del papel, gracias a haber sido reservada.

Efecto que se produce al raspar con una cuchilla una mancha de color ya seco.

Pequeños trazos muy agudos que definen los rasgos principales de la flor.

Cualidades del paisaje en acuarela

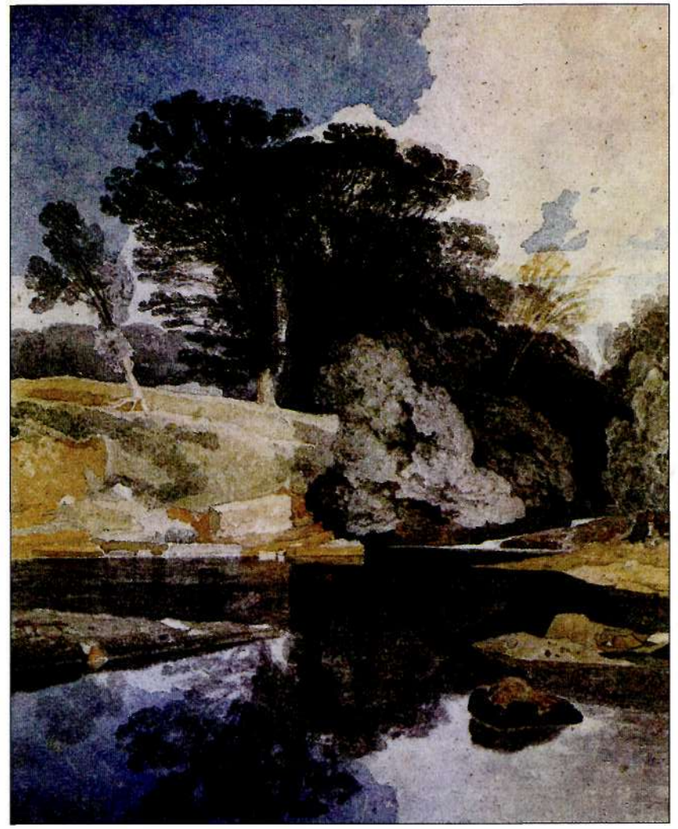
Si es cierto que cualquier tema puede ser objeto de los pinceles y colores del pintor de acuarelas, tradicionalmente se ha considerado el paisaje como el gran apartado temático en el que se pueden conseguir las más perfectas cualidades de este medio.

Ciertamente, a pesar de que fue Durero uno de los pioneros de esta técnica pictórica, no sería hasta el siglo XVIII cuando comenzó a difundirse realmente su popularidad. Así, fueron los pintores de paisajes ingleses los que utilizaron la acuarela para la ejecución de bocetos que más tarde constituirían obras de arte al óleo, medio tradicional de pintura.

La transparencia que ofrece la acuarela al pintor ha sido un recurso muy utilizado para la representación de fenómenos naturales y sugerencias infinitas. De este modo, los colores transparentes al ser superpuestos producen un efecto plástico que hace bello cualquier paisaje, siendo aquellos en los que interviene una masa acuosa (un río, un lago o una parcela de mar...) los que ofrecen más posibilidades al acuarelista.

Por otra parte, a diferencia de otros medios, como por ejemplo el gouache, los colores de acuarela producen obras muy luminosas. El efecto de la luminosidad es sumamente interesante, teniendo en cuenta que precisamente el pintor habrá de transmitir siempre a sus obras esta sensación, especialmente cuando el motivo que pretende plasmar es exterior y se halla invadido por la luz natural.

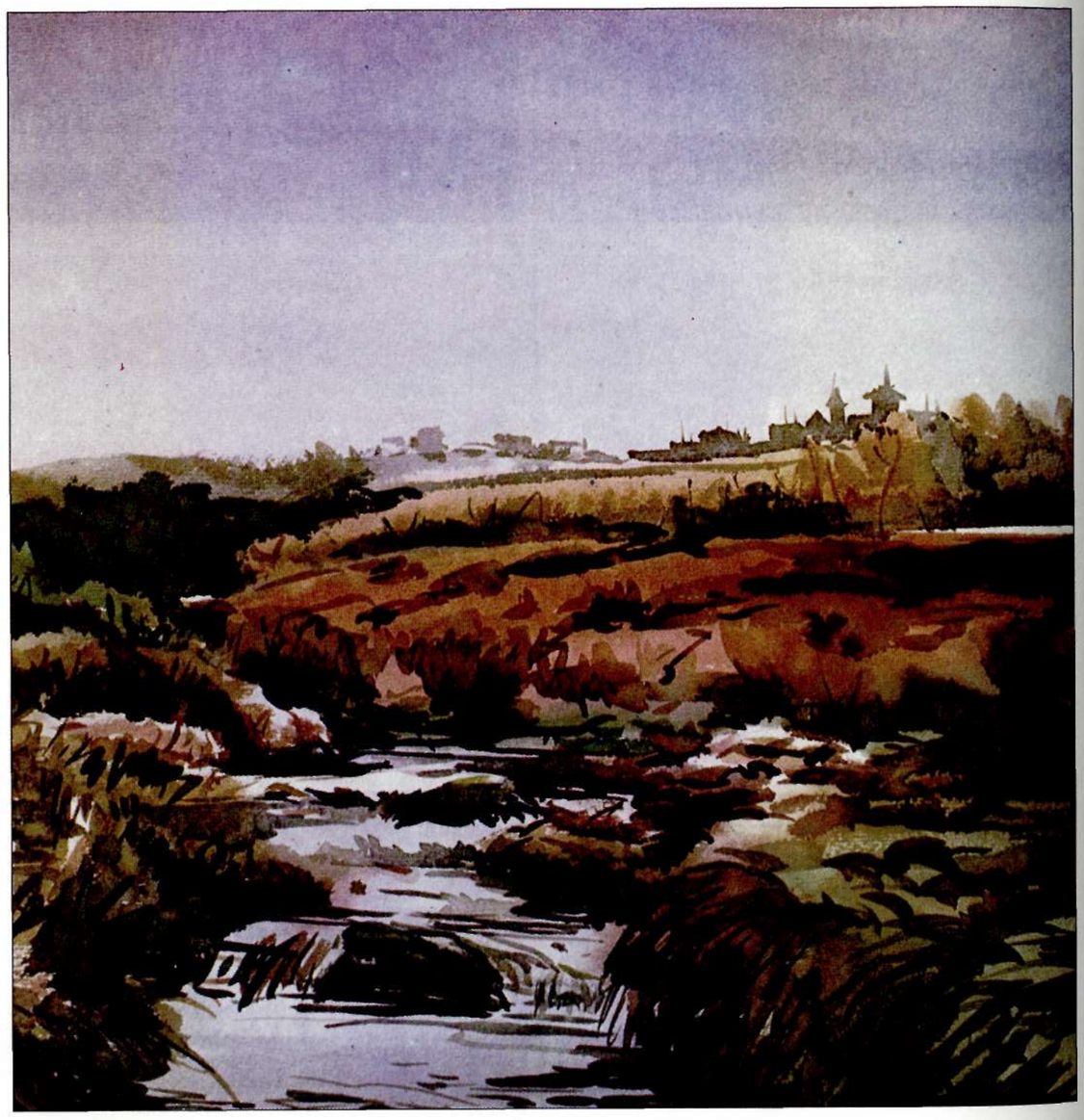
En nuestro desarrollo ejecutaremos un sencillo paisaje con un arroyo en primer término, resuelto a gran velocidad y respetando en ciertos puntos el blanco del papel, para más adelante acompañar a dos prestigiosos acuarelistas en su ejecución pictórica.

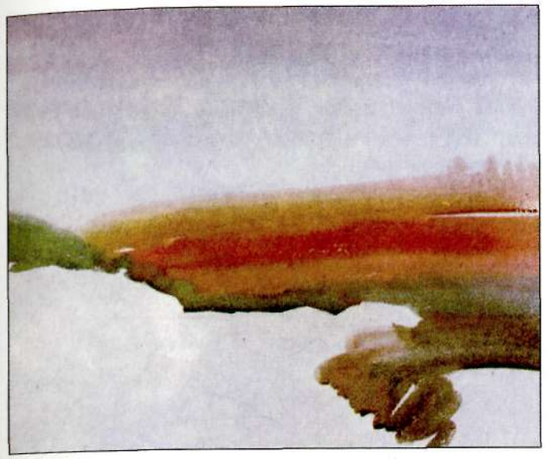


«La charca sombreada», John Sell Cotman.

TRANSPARENCIA EN EL PAISAJE

Es la transparencia del color una de las principales cualidades que posee la acuarela y precisamente será esa cualidad la que el artista persiga en su trabajo pictórico. A modo de iniciación, proponemos un paisaje sumamente sencillo a la vez que sugerente. Más que un paisaje, realmente constituye un apunte en el que una breve masa acuosa es protagonista de la luminosidad de nuestra obra.





1

Efectuamos un ligero encaje y humedecemos la parte superior. Comenzamos a aplicar color en sentido descendente.

2

Matizamos cromáticamente los primeros términos y pasamos a concretar ciertos puntos, especialmente al fondo, aplicando acuarela seca.

3

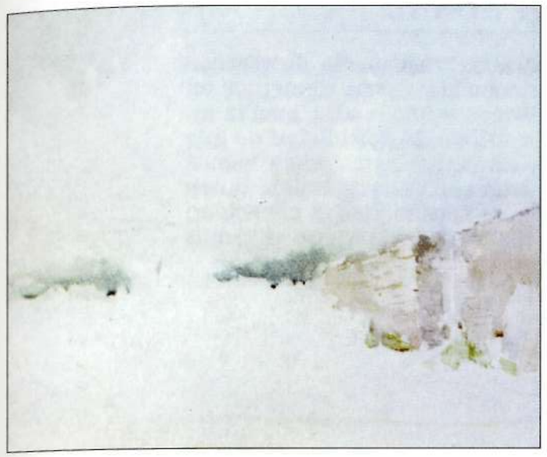
Vamos añadiendo detalles en ambas orillas del arroyo. Profundizamos también en la zona media del cuadro y destacamos más la superficie del agua.

4

Insistimos ahora fundamentalmente en el primer término, en ambas márgenes del arroyo, y continuamos matizando detalles en todo el conjunto.

UNA ESCENA RURAL

Dentro del aspecto temático del paisaje, la ejecución de escenas rurales presenta la ventaja de hacer coincidir varios elementos en un mismo cuadro: fragmentos de paisajes tradicionales, más la inclusión de ciertas edificaciones y, por último, la posibilidad de que además aparezca la figura humana. En esta circunstancia hemos preferido seguir la ejecución de un gran acuarelista, Galán, quien hace una auténtica demostración de su sensibilidad y capacidad interpretativa. El resultado final es realmente admirable. Sigamos con atención todo el proceso.



1

Tras humedecer el papel y hacer un boceto a lápiz del motivo, Galán aplica los colores básicos de la parte superior en la zona de la derecha.

2

Apunta a continuación el primer término de una forma muy suelta y los términos medios.
Aplica color en el árbol y matiza la parte derecha.

3

Profundiza en la ejecución de los muros a ambos lados del cuadro y pinta una figura humana en movimiento.

4

Seguidamente, Galán matiza ya los tonos del suelo y del árbol a la vez que apunta con color cálido la figura masculina y con tonos fríos la femenina.

5

En este detalle central del paso anterior podemos ver el tipo de pincelada empleada en el desarrollo de las figuras.

6

Ahora procede a realizar ciertas matizaciones en toda la acuarela y produce la impresión de rebaño con breves pinceladas.

7

Observemos de nuevo el detalle de la zona intermedia. Galán aplicará finalmente los toques de color que otorguen personalidad a su obra.

8

En este fragmento final de la parte izquierda de la acuarela apreciamos la técnica impresionista empleada.

El paisaje costero

Los ingredientes son fundamentales en el desarrollo de los paisajes costeros: por una parte, el mar, protagonista siempre, y por la otra, los barcos, complemento indiscutible y necesario de la masa acuosa. Junto a estos dos elementos, infinidad de objetos se pueden incluir, generalmente elementos típicos de los muelles y embarcaderos, tales como grúas, redes de pesca, etcétera.

Convendrá, antes de decidirnos a representar una escena llena de detalles, que llevemos a cabo apuntes rápidos, plasmando una pequeña embarcación, por ejemplo. También podremos bocetar masas de aguas tranquilas, en movimiento, etcétera. Estos primeros apuntes nos darán la pauta para poder abordar más adelante escenas de mayor envergadura.

En cuanto a nuestros ejercicios, paso a paso, partimos de la sugerencia de representar un amanecer de unos pescadores en medio del mar. Toda la descripción de la escena se halla sugerida y habremos de trabajar con soltura de pincelada dentro de un formato suficientemente grande para que nuestro desarrollo resulte lo más cómodo posible.

Más adelante abordamos ya una escena portuaria completa con un buen número de elementos, descritos pacientemente, pero empleando una gama de color limitada, con lo que nuestra preocupación se centrará en la descripción de formas y volúmenes fundamentalmente.

Para concluir este capítulo y pensando especialmente en aquellos que no se hayan atrevido con la acuarela anterior, les ofrecemos la posibilidad de practicar con un motivo más sencillo, pero en el que también estarán presentes los barcos, pues éstos habrán de ser en todo caso el elemento imprescindible en este tipo de trabajos pictóricos.

«Rincón de puerto», Ceferino Olivé.

BREVE INICIACIÓN

Como iniciación al tema de las marinas y los paisajes costeros podemos partir de una escena, sumamente interesante y llena de belleza, un amanecer, que encaja dentro de las labores propias de la pesca. Ademas de la localización precisa de todos los elementos que compondrán el cuadro, el pintor deberá aportar su sensibilidad para poder captar primero, y plasmar en la acuarela después, el movimiento continuo de la superficie líquida y sus variadísimos —a veces insólitos— reflejos.

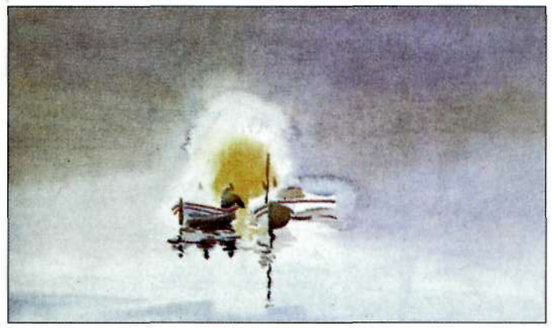
Hay en el motivo elegido un punto que concreta toda la atención: el grupo de barcas faenando y la luz dorada que emana de la linterna de pesca. Todo —el mar que rodea a las barcas, el cielo y el pueblecito pesquero sobre la costa— deberá hacer resaltar la importancia del motivo central, pero sin perder su propia personalidad. Comenzaremos pintando con el papel muy húmedo y sin pausa y concluiremos, como ya viene siendo norma en las acuarelas, perfilando los aspectos más significativos del conjunto.

1

Humedecemos suficientemente el papel y reservamos la zona central, donde plasmaremos las barcas, el sol, etc.

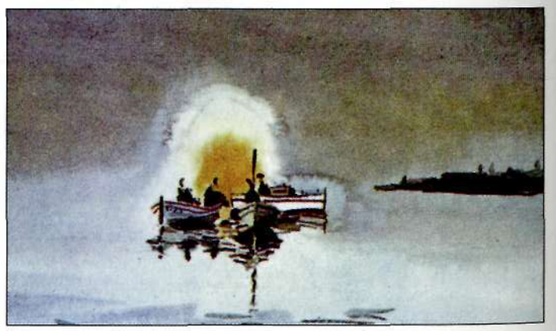
2

Tras manchar con color el fondo, apuntamos el color del sol, así como la forma de las barcas y su reflejo en el agua.



3

Con pinceles finos definimos con cuidado las formas y tonos de las barcas. Insistimos en los reflejos.



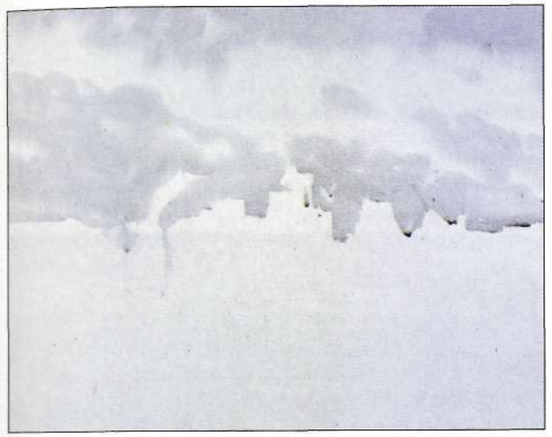
4

Con rapidez apuntamos el agua del primer término y la zona de la derecha. Concluimos pintando las figuras.

UNA ESCENA PORTUARIA

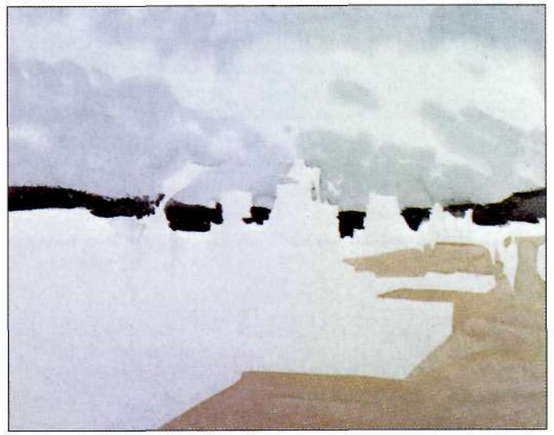
Tomando como tema para pintar un conjunto de barcos en una ambientación de mar debemos disponernos a afrontar ese clásico del arte: una escena portuaria. Partamos de que el motivo es lo suficientemente sugerente como para llegar a resultados finales suficientemente gratificantes. Nos encontramos, de hecho, ante un motivo que podemos ejecutar por nuestra preparación y que no exige especiales condicionamientos, dado que el paisaje que intentamos reflejar no se mueve: un puerto de mar tranquilo y sosegado.

En el desarrollo de la escena portuaria elegida emplearemos una gama de color limitada. En consecuencia, el cuadro resultará muy entonado, envuelto en una atmósfera gris que dominará totalmente la acuarela. La matización de los tonos de los barcos, y el propio muelle, será también reducida, obteniéndose, sin embargo, el efecto pictórico pretendido.



1

Encajamos ligeramente el motivo con lápiz de grafito y comenzamos a manchar con pintura muy diluida la zona del cielo, reservando los barcos.



2

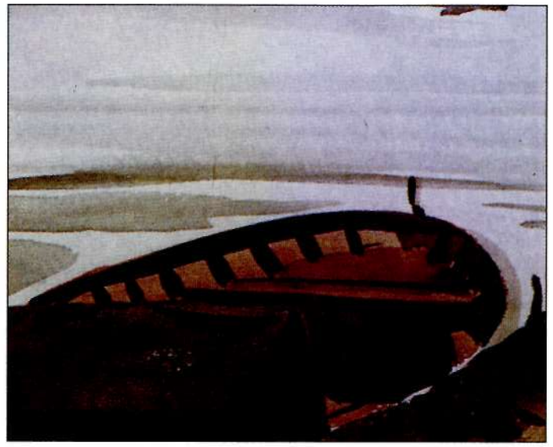
La línea del horizonte vendrá marcada por una mancha algo más concreta y oscura, representando la zona más lejana.

3

Procedemos ahora a realizar las sombras en la parte del muelle, a la vez que apuntamos algunas formas de las barcas, y manchamos la parte del agua.

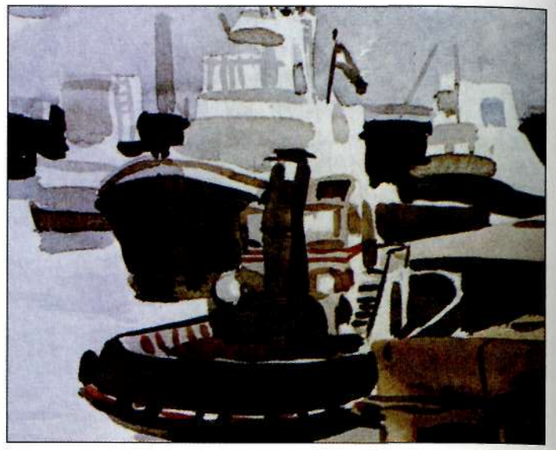
4

En los espacios en blanco, reservados desde el principio, situaremos los barcos en los que fijaremos ciertos detalles, trabajando ya con pinceles finos.



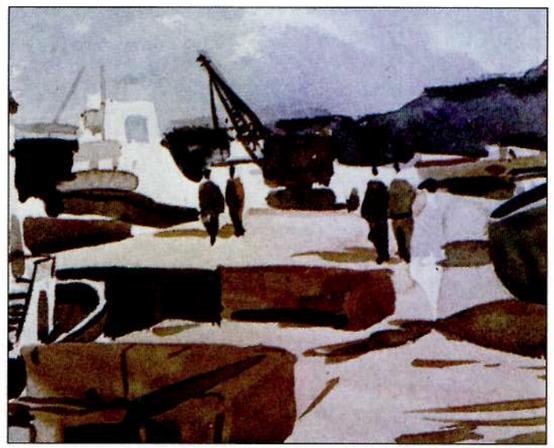
5

En este detalle del primer término, en la parte de la izquierda de la acuarela, podemos apreciar las pinceladas sueltas con que se ha descrito el motivo.



6

Por otra parte, observamos ahora la parte central del cuadro, donde la pincelada es ya más ajustada y compleja, pues así lo exige el tema.



7

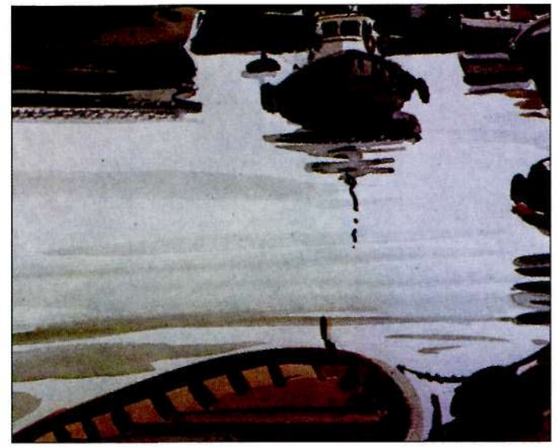
En esta otra parte de la acuarela se pueden observar las manchas que representan unas figuras apenas matizadas en la lejanía.

8

Con pincel fino y tono oscuro detallamos algunos puntos del barco más grande, el que aparece en el centro de la escena que estamos plasmando.

9

Observemos ahora, en detalle, las pinceladas efectuadas anteriormente, especialmente las de la zona del puente del barco más grande.



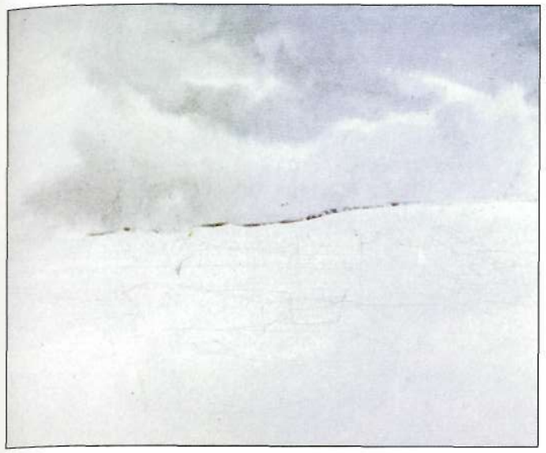
10

Matizando por áreas el cuadro, tratamos en primer lugar la parte izquierda, en la que apreciamos los reflejos que se producen en el agua.

Siguiendo paso a paso la ejecución de esta escena, compleja en cuanto a formas y volúmenes, llegamos al resultado que se aprecia aquí y que destaca por su belleza.

EL BARCO, ELEMENTO INSUSTITUIBLE

Un conjunto de pequeños barcos, varados sobre la arena de la playa, es un clásico motivo desarrollado en acuarela: la variedad de colorido que presentan las embarcaciones, sus graciosos volúmenes destacados en la monotonía de la playa, que, a su vez, cobra vida mediante las sombras que la invaden, y una lejanía de puerto casi solamente entrevisto, todo ello supone la necesidad de conjugar de una manera correcta la precisión y agilidad de pinceladas, así como los matices tonales, a fin de que la obra quede plenamente conseguida.



1

Como es habitual, tras el encaje, manchamos lo que serán las nubes del cielo, de una manera muy fluida, hasta llegar a la línea del horizonte.

2

Reservamos ahora los espacios en blanco para la zona de las barcas y pintamos lo que será la arena y también la mancha de los últimos términos.

3

Cubrimos ahora con color las diferentes barcas con sus tonos característicos y marcamos también las sombras que producen sobre la mancha de la arena.

4

Continuamos desarrollando las barcas y algunas siluetas del puerto en la lejanía, utilizando manchas muy precisas y sin oscurecer en exceso los tonos.

5

En este punto, procedemos a acentuar las sombras de las barcas, sobre todo de las que aparecen en primer término, y proseguimos incorporando detalles.

6

Incorporamos en el último término, con unas pinceladas breves, lo que podrá apreciarse como breves figuras humanas.

7

Añadimos, en los últimos estadios del cuadro, algunos detalles como mástiles y rótulos de las barcas, reforzando algunos matices expresivos.

8

Efectuamos los toques finales, marcamos algún nuevo perfil y acentuamos ciertas sombras plasmadas ya. Así concluimos una acuarela realmente hermosa y sencilla.

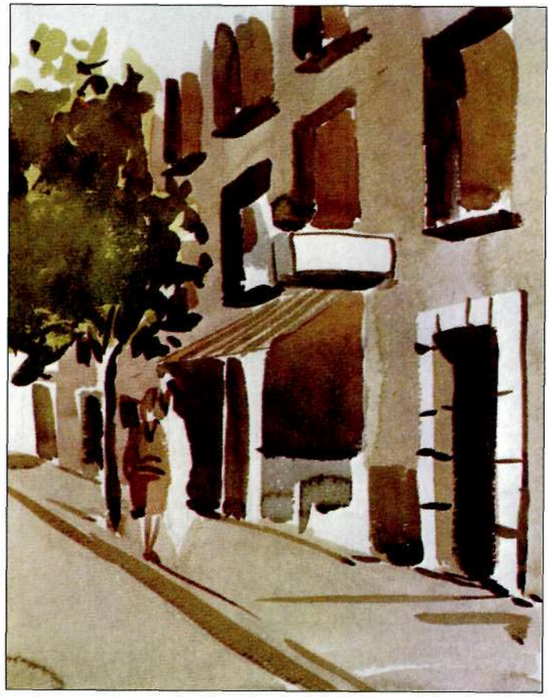
Claves del paisaje urbano

Dentro del grupo temático del paisaje, es obligado el tratamiento pictórico del paisaje urbano, en el que importará fundamentalmente reflejar las edificaciones y muy especialmente el ambiente que en una ciudad se genera. Puesto que en las urbes la fugacidad de la imagen es la principal característica, el pintor habrá de ejercitarse captando estas escenas mediante apuntes rápidos, que reflejen con fidelidad y a la vez con soltura todo aquello que se produce dentro de la ciudad.

El artista deberá aplicar la pintura muy aguada y en ningún momento se deberá buscar la definición exagerada de los motivos y los colores, sino que será preciso captar rápidamente la sensación, el tono y el movimiento del natural. Se tratará, en definitiva, de fijar la base para la recreación de una obra más completa y propiamente artística, además de ejercitar la rapidez en el manejo del medio. En ningún caso dudaremos, no obstante, en romper cuantos bocetos no resulten de nuestro agrado, pues precisamente la autocrítica es una buena fórmula para progresar técnica y artísticamente.

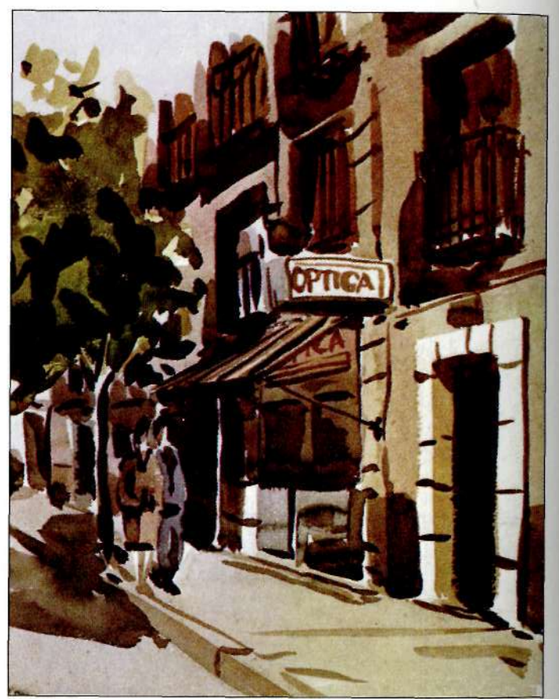
UNA ZONA COMERCIAL

Tal vez sean las edificaciones y los comercios los elementos más representativos de una escena urbana. Por ello el pintor de acuarela no podrá prescindir de estos motivos artísticos y de ejercicio. Dispondremos los materiales necesarios para pintar en medio de la calle y nos situaremos frente al motivo elegido, fijándonos una limitación de tiempo para desarrollar nuestro trabajo.



1

Tras el encaje rápido de la imagen, efectuamos unas manchas con color muy diluido. Cubrimos con rapidez la superficie apuntando los colores definitivos.

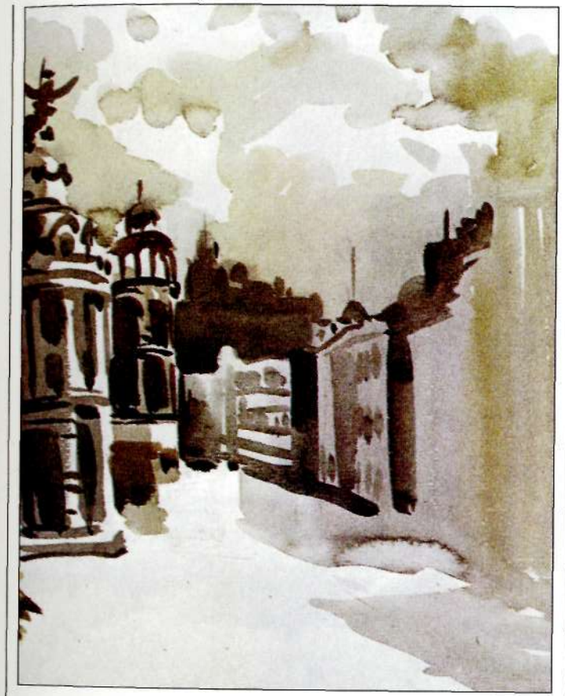


2

Añadimos posteriormente los matices más significativos, al mismo tiempo que aplicamos los tonos más oscuros, matizando ligeramente las figuras.

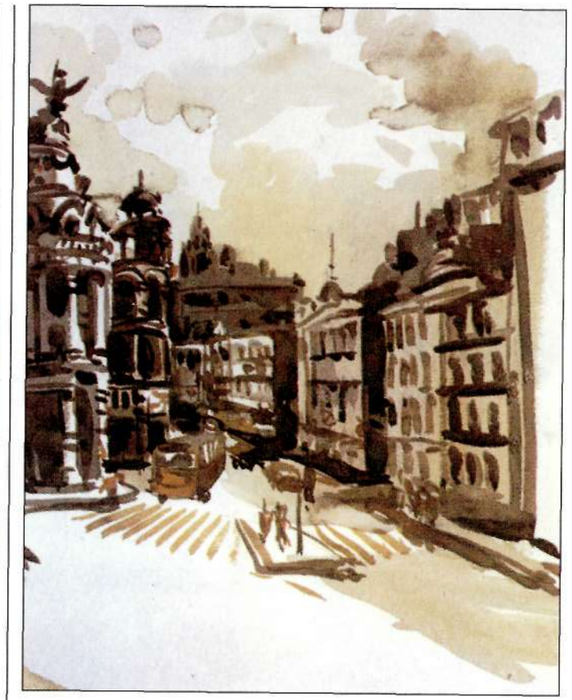
LA GRAN AVENIDA

Ahora proponemos la pintura de una gran avenida, que podemos imaginar en otros momentos llena de vida y actividad, pero que en esta circunstancia ofrece una apacible imagen, casi desierta. Todo adquiere así un tono grato y relajado, y el pintor habrá de reflejarlo con acierto en su boceto. Al tratarse de una escena de estas características, será preciso ajustar al principio muy bien la perspectiva de la escena.



1

Empezamos encajando con lápiz y procedemos a humedecer el papel. Efectuamos la mancha de las nubes y los tonos generales de los edificios.

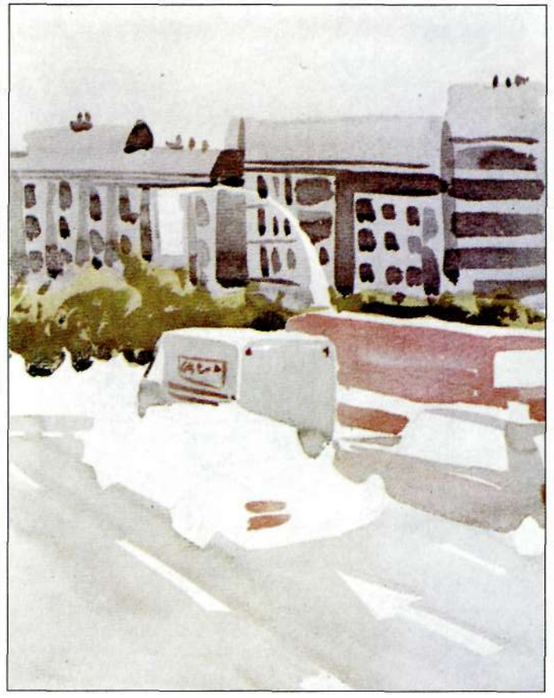


2

Más tarde, con la pintura mucho menos diluida y con pinceles finos, procedemos a matizar ciertas formas y colores, llegando a los oscuros máximos.

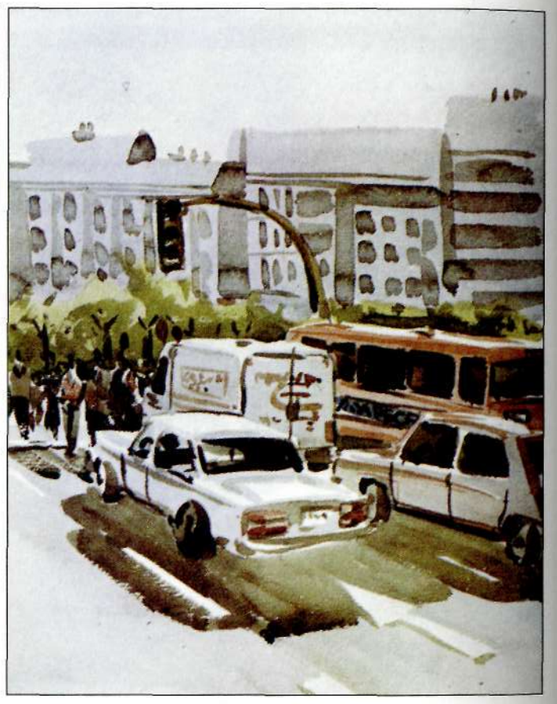
CAPTACIÓN DEL MOVIMIENTO

Ahora nos enfrentamos a un paisaje urbano ágil, dinámico, en el que los vehículos, en continuo movimiento, van a ser motivo pictórico primordial. Será una prueba máxima de agilidad en la captación de las imágenes por parte del artista, ya que la rapidez con que discurren pueden hacernos perder su presencia. Ejercitaremos de este modo nuestra capacidad de retentiva y pondremos a prueba nuestro dominio en la captación y mezcla de los colores.



1

Después del encaje pasamos a humedecer la parte superior, donde plasmaremos los edificios. Reservamos algunos puntos y efectuamos la mancha del suelo.

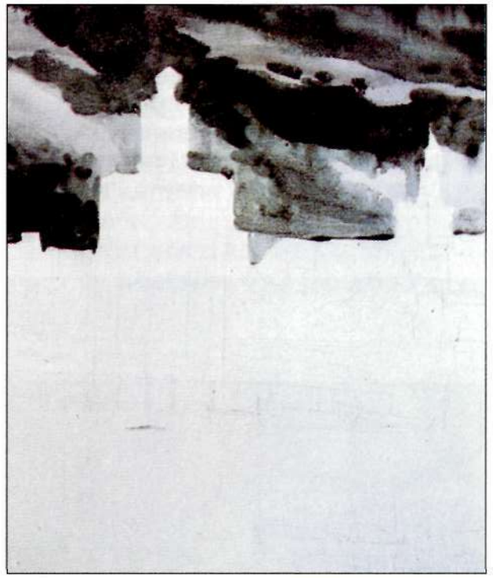


2

Concluimos aplicando los tonos más oscuros en todos los puntos y ajustamos ligeramente ciertos volúmenes imprecisos.

SUGERENTES REFLEJOS EN EL AGUA

Cualquier imagen puede servirnos de utilidad a la hora de plasmarla con los pinceles y los colores de acuarela; sin embargo, puesto que ya tenemos cierto conocimiento de la ejecución de paisajes urbanos, podemos llevar a cabo imágenes no sólo representativas, sino casi inmortales de nuestra geografía. De este modo, además de profundizar en esta técnica pictórica, estaremos encontrando la satisfacción que reporta el trabajo bello. Dispongamos los materiales precisos frente al modelo; en este caso la Torre del Oro reflejada en las aguas del Guadalquivir.

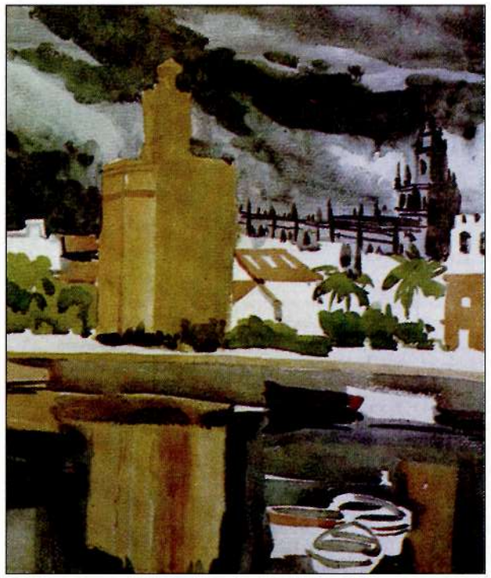


1

Manchamos primero el cielo, reproduciendo los nubarrones en sus tonos más acusados.

2

Equilibramos el cuadro, dando color al río, en el que trazamos ya los reflejos y respetando el blanco de los edificios.



3

Valoramos la luminosidad de la franja que ocupan las construcciones y vamos desarrollando detalles en conjunto.

4

Efectuamos el profundo sombreado horizontal del muelle y trabajamos lo que se asienta sobre él: la torre y los árboles.

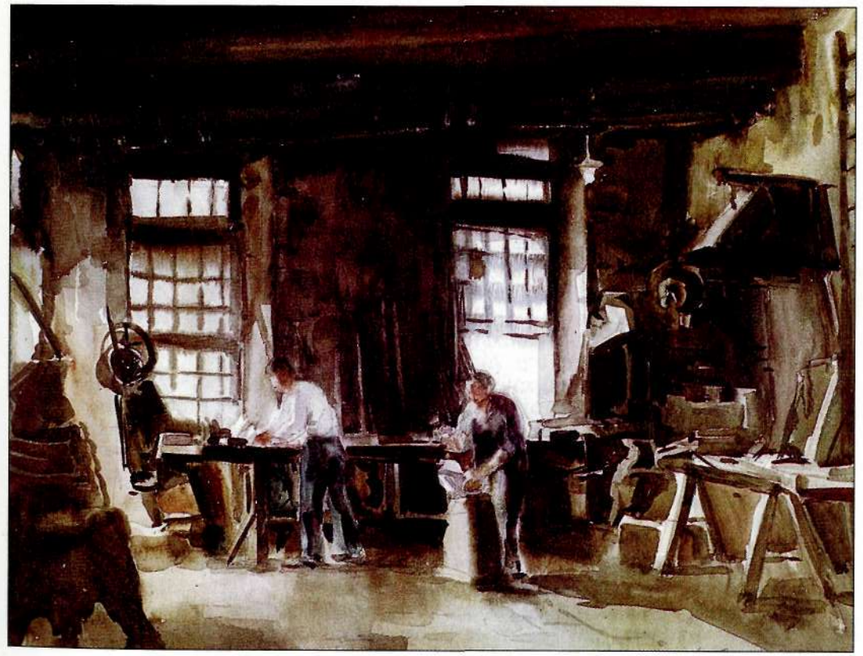
La pintura de interiores y la figura humana

La pintura de interiores es una meta temática de los artistas independientemente de la técnica empleada, ya sea aguada, acuarela, acrílicos o lápices de color. Hay, sin embargo, medios que permiten una mayor precisión en la descripción y otros que, por el contrario, son más aptos para la representación general de la ambientación mediante un trabajo pictórico muy suelto y rápido. Precisamente a este grupo de medios de pintura pertenece la acuarela, pues para que realmente resulte fresca y espontánea la acuarela ha de implicar un trabajo efectuado a gran velocidad, en el que el artista debe captar y representar más bien el ambiente y la entonación, como veremos en los ejercicios efectuados a continuación.

Esto implica que ciertos errores compositivos o de perspectiva, que en el dibujo resaltarían demasiado, en la pintura de interiores a la acuarela pueden quedar ocultos, ya que cobran mucha mayor importancia el tratamiento cromático y la descripción de la luminosidad interior que los otros aspectos.

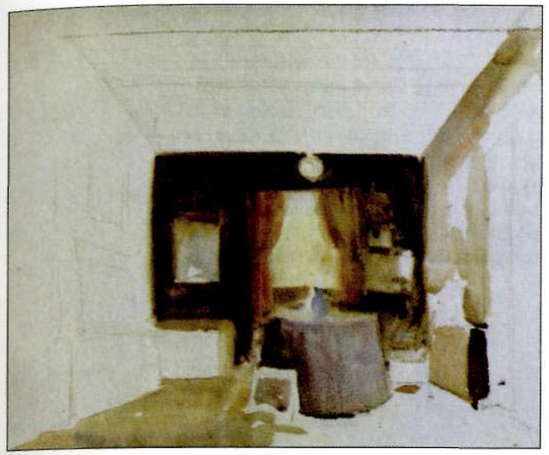
En nuestro aprendizaje técnico llevaremos a cabo dos cuadros, efectuados con cierta rapidez, en uno de los cuales nos preocuparemos por buscar una matización de colores que viene determinada por el mobiliario de la estancia, en tanto que en el segundo ejercicio será nuestra preocupación representar correctamente la iluminación natural que invade el lugar de trabajo, así como incluir, de forma simplemente apuntada, la figura humana.

Nos encontramos, pues, ante un tema capital, por lo que afecta a la pintura de figura y su ambientación, generalmente plasmado por los pinceles del artista en un interior. Por otra parte, tengamos en cuenta que la acuarela es un medio que se emplea mucho en las artes aplicadas, tales como la decoración, y precisamente en este sentido ofrece grandes recursos por su rapidez de ejecución.



CAPTACIÓN DEL AMBIENTE

La ejecución de cuadros en acuarela que tengan como objetivo la representación de un interior ha de contemplar varios aspectos fundamentales: la perspectiva, la composición, la ambientación y la iluminación. El acuarelista, ante este tipo de trabajos, habrá de evitar en lo posible el intento de efectuar una mera descripción de los diferentes muebles que alberga la estancia y será más importante que el pintor capte el ambiente, la entonación general, y precisamente en ello nos centraremos en el ejercicio que a continuación proponemos, una salita de estar, vista en perspectiva frontal.



1

Realizamos a lápiz el dibujo de la estancia, cuidando especialmente la perspectiva de la misma. Efectuamos también las primeras manchas en el suelo, fondo y pared.

2

Seguimos cubriendo rápidamente, con la pintura aún muy diluida, y procedemos a pintar la zona del techo; también completamos las manchas generales del resto de la estancia.

3

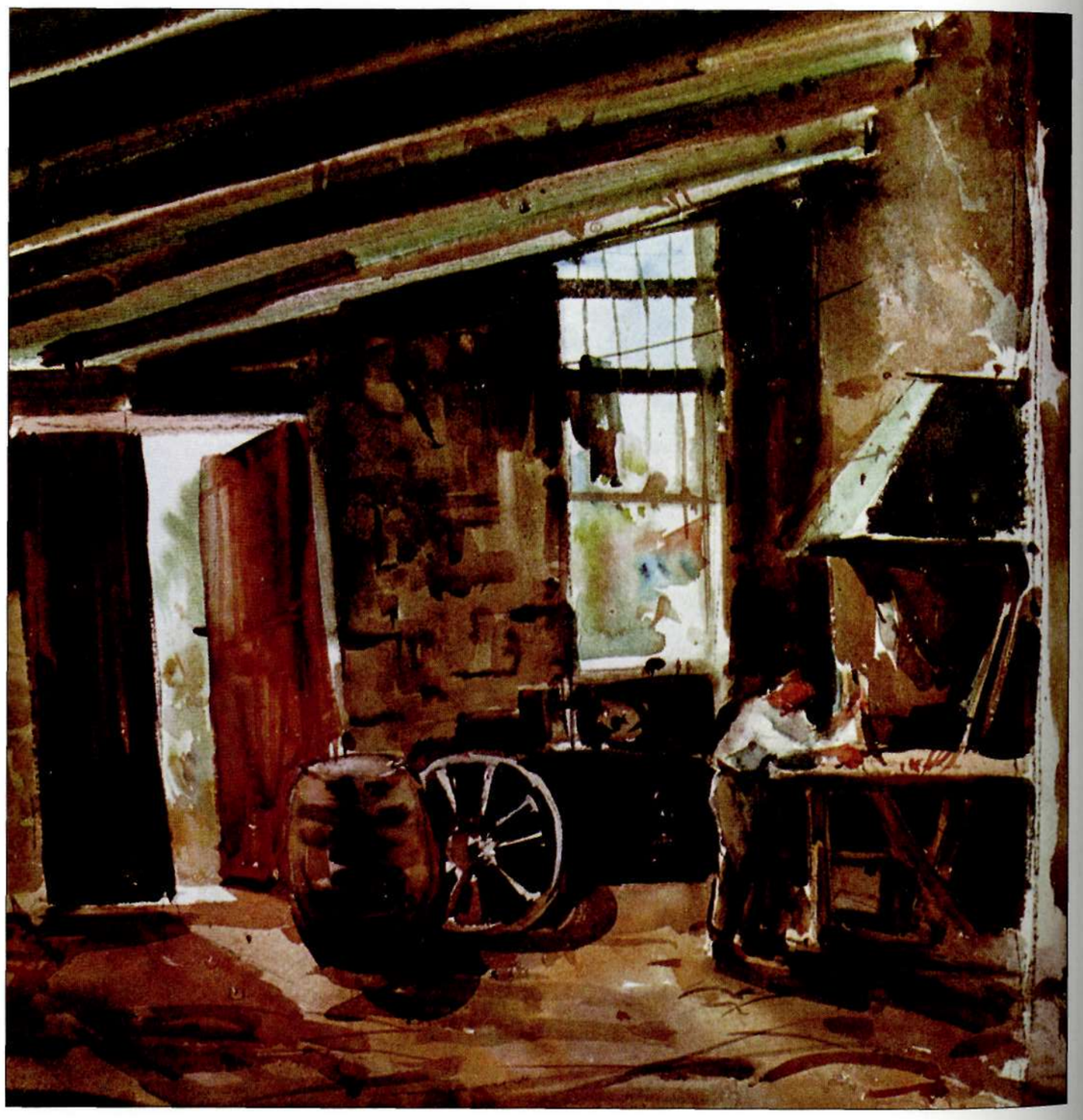
Pasamos ya a concretar ligeramente las pequeñas formas, sobre todo en aquellos puntos reservados anteriormente: silla, flores y otros objetos de pequeño tamaño.

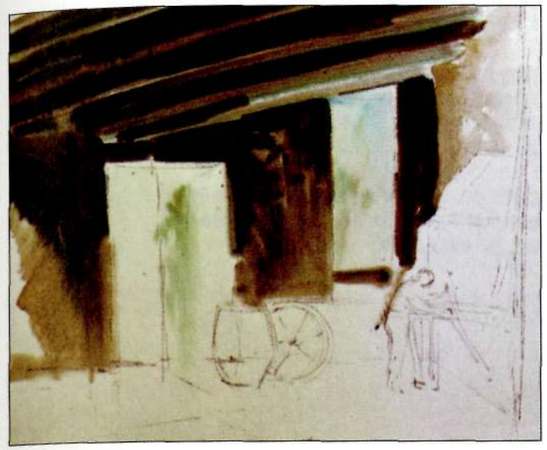
4

Pasamos ya a aplicar los tonos más oscuros del cuadro, a la vez que fijamos ciertos detalles en el fondo, la pared, las cortinas, etc., sirviéndonos de pinceles finos.

LA ILUMINACIÓN NATURAL

Si la interpretación de la luz es siempre fundamental en la pintura, cuando se trata de representar una escena interior la iluminación reviste una trascendencia capital. Como sabemos, la escena variará de hallarse iluminada con luz natural a estarlo con luz artificial. En este ejercicio proponemos el desarrollo de una fragua típica, en la que la iluminación natural procede de dos puntos concretos: la ventana y la puerta. En ambos casos el color representado contrasta notablemente con el que domina el resto de la estancia.





1

Comenzamos pintando la techumbre y manchando el fondo de color del muro, reservando el espacio de puerta y ventana sobre un dibujo muy cuidado, ejecutado con grafito.

2

Seguimos en la etapa de mancha del cuadro, desarrollando los motivos que aparecen a la derecha y profundizando en el foco de luz representado por el ventanal.

3

Procedemos ya a pintar la figura del hombre, dato importante de la escena, y también plasmamos otros elementos en torno a él. Entonamos los muros y la parte del suelo.

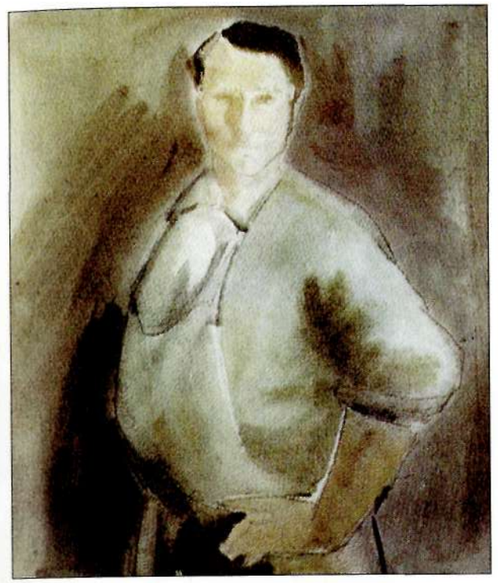
4

Buscamos contrastes tonales en el suelo, pintamos la rueda y comenzamos a aplicar los pequeños detalles que den carácter al cuadro.

INTRODUCCIÓN A LA FIGURA

Culminando nuestro aprendizaje técnico y temático sobre la acuarela, resulta imperioso que el pintor aborde con decisión el trabajo partiendo siempre de un modelo vivo, que pose en una actitud relajada y estática. El artista habrá de centrar su atención, no obstante, en la captación y plasmación del rostro humano, dejando el resto apuntado, pero sin definir especialmente.

En nuestro desarrollo comenzaremos manchando el fondo del cuadro y reservando el espacio en blanco que corresponderá a la figura e iremos realizando la obra, profundizando en el color y las formas hasta concluir con los últimos detalles, pero siempre trabajando con una pincelada muy suelta y, dentro de lo posible, entonada.



1

A partir de un encaje realizado con sumo detalle a lápiz, pasamos a plasmar con color muy diluido la mancha del fondo y la zona de la figura.

2

Pasamos ahora a apuntar las partes del rostro, utilizando pinceles más finos y el color menos diluido. También matizamos la ropa.

3

Apreciemos en este detalle los rasgos del rostro y su tratamiento. Tengamos en cuenta que esta zona será la más expresiva.

4

Trabajamos en este momento sobre la ropa, reproduciendo los pliegues y arrugas que se forman de manera natural.

APUNTE RÁPIDO DE FIGURAS

Especialmente interesante resulta la ejecución de apuntes con acuarela, teniendo como modelo la figura humana. Ésta habrá de plantearse en diversas poses y actitudes, hasta conseguir la rapidez precisa para captar la espontaneidad que siempre presentan los modelos reales. En este caso abordamos el apunte de la figura en grupo, cuyo resultado final será muy suelto y de grandes pinceladas, pero perfectamente válido para nuestro objetivo.

1

Comenzamos realizando un apunte a lápiz. Más tarde, reservando la zona de las figuras, aplicaremos la mancha del fondo.

2

Abordamos en este punto las grandes manchas de color en las zonas de las ropas y, si nos queda tiempo, aplicamos detalles significativos.

EL RETRATO EN ACUARELA

Ha sido tentación de los artistas de todas las etapas históricas el hecho de efectuar retratos en cualquiera de los medios de pintura tradicionales. Pues bien, debe ser la culminación máxima del aprendizaje de la técnica de la acuarela el reto de la ejecución de un retrato. Habremos de elegir, como ya sabemos, entre los distintos encuadres posibles, optando por aquel que se acomode mejor a nuestra intencionalidad y a las posibilidades plásticas del modelo. En nuestro desarrollo, tras el estudio técnico de un conocido retrato de Joaquín Sorolla, pasaremos a efectuar un retrato de medio cuerpo femenino, en el que trataremos de plasmar la expresividad, y finalmente concluiremos con un trabajo magistral de Julio Quesada.

El fondo ha sido obtenido a la primera veladura, sin posteriores aplicaciones, lo que le confiere gran luminosidad.

Los pequeños detalles y brillos se extrajeron cuando el papel estaba prácticamente seco, con el auxilio de una cuchilla.

El rostro es la parte más elaborada, incluso en ocasiones aparecen rectificaciones, como ésta.

Sumamente interesante es la realización del racimo de uvas, pictóricamente muy diferentes.

En la acuarela son muy útiles los trazos de apoyo para acentuar la definición de rasgos (como, por ejemplo, vanos).

Breves pinceladas también son suficientes para definir los pliegues de la camisa, solucionada de forma muy sintetizada.

Claves de la pintura al temple

Los primeros datos que se conocen acerca del uso de la pintura al temple se remontan al arte bizantino (siglos IX-X d. C.). Durante la etapa anterior habían sido los métodos encáusticos —la pintura con cera en caliente— los empleados con mayor frecuencia en la pintura de caballetes y retablos. Hasta el siglo XV fue muy común entre los pintores la mezcla de la pintura al temple con panes de oro: en el soporte se aplicaba una capa de pan de oro sobre la que luego se pintaba. Además, el temple se empleó abundantemente durante esta época en la iluminación de manuscritos y códices realizados con papel avitelado o piel. Existen bastantes indicios para poder afirmar que la emulsión de huevo puro se originó en el taller de Giotto (1267-1337), aunque su apogeo no se produciría hasta un siglo después. A partir del siglo XV también comenzaron a utilizarse temples grasos o magros con adiciones resinosas. Sin embargo, con la aparición del óleo, el temple pasó decididamente a un segundo plano, aunque se usó bastante en los primeros tiempos del óleo como base de la pintura. Durante los siglos XVII y XVIII tuvo cierta importancia en la realización de murales y en el embellecimiento de techos, pero fue en el siglo XIX cuando de nuevo volvió a cobrar relieve dentro de las manifestaciones artísticas.

La pintura al temple emplea para aglutinar el pigmento unas emulsiones, que son mezclas de sustancias oleosas con agua. Dado que la simple mezcla de agua y aceite terminaría por separarse, es necesario utilizar una sustancia emulsionante que mantenga uniforme la mezcla. Los diferentes tipos de temple que se pueden emplear se denominan en virtud del emulgente empleado: el huevo, la caseína y la goma arábiga son los más comunes.

Como elementos grasos se utilizan los aceites de linaza, adormideras, nueces, aceite espesado o cocido, barnices de esencias resinosas, Dammar o almáciga, ceras, etc. Y como diluyente se emplea agua o el mismo aglutinante.

Es imprescindible que el artista que vaya a pintar al temple elabore sus propios colores en el momento de trabajar, debido a las peculiares características de este medio, ya que se podrían producir decoloraciones o cuarteamientos en caso de que no se empleen en un corto plazo de tiempo.

Dada la importancia básica de las emulsiones en la pintura al temple, es necesario, antes de profundizar en el conocimiento de esta técnica, conocer con claridad el proceso de elaboración de las emulsiones de uso más frecuente, entre las que el pintor podrá elegir la que se adapte mejor al estilo y al tema a desarrollar.

Nacido en una fecha próxima a 1400, sin determinar, y desaparecido en 1455, Fra Angélico (Guido di Piero) fue uno de los pintores de temática religiosa más destacables de su época. Su obra, de la que es un ejemplo altamente significativo «La Anunciación», que reproducimos, demuestra un dominio exquisito de la técnica del temple, difícilmente imitable.

PIGMENTOS PARA TEMPLE

El temple es una pintura de fabricación propia y será cada artista quien elabore sus colores a la hora de expresarse artísticamente. El elemento básico para obtener las pinturas al temple, como para cualquier otro tipo de pinturas, es el pigmento. De la calidad que presente el pigmento que empleemos dependerá en buena medida el resultado cromático de nuestro trabajo. En el mercado se comercializan tres tipos que todo aficionado debe conocer.

Colores en polvo: No ofrecen la categoría de pigmentos y se comercializan preparados para pintar mezclados con agua.

1

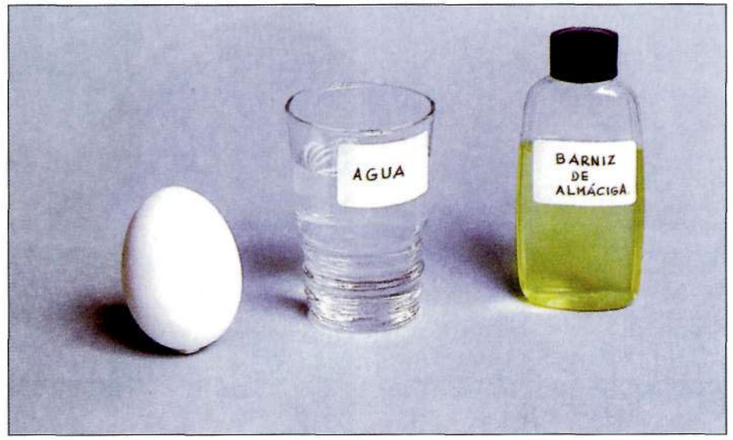
Pigmentos puros: Son de gran calidad y resultan especialmente interesantes en la preparación de colores, tales como rojos, azules y verdes.

2

Pigmentos para temple industrial: Resultan de inferior calidad, aunque son aceptables en ciertos colores, como tierras ocres y sienas.

OBTENCIÓN DEL AGLUTINANTE

Además del pigmento, para fabricar las pinturas al temple deberemos mezclar los colores con un aglutinante. Ya hemos visto algunas y cabe destacar como la más generalizada la de huevo, en cuyo proceso nos centraremos en este momento. Necesitaremos sólo tres elementos y su obtención es de suma sencillez para los que se quieren iniciar en la práctica con la pintura al temple.



1

Los elementos que necesitaremos son: un huevo, barniz de almáciga y agua.

2

Comenzamos el proceso depositando la yema del huevo en un recipiente, en el que añadiremos posteriormente el barniz y el agua.

3

Tomamos como medida un volumen de barniz de almáciga, igual al de la yema, utilizando para ello la cáscara del huevo.

4

Vertemos el barniz en el recipiente en el que se halla la yema e integramos perfectamente la mezcla ayudados de una cuchara.

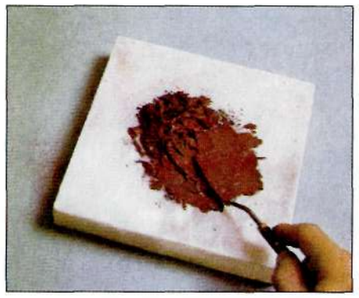
5

Finalmente y tomando también como medida la cáscara, añadimos una cantidad equivalente a dos o tres volúmenes de agua.

PREPARACIÓN DE LOS COLORES

Con los dos elementos descritos anteriormente —pigmento y aglutinante— estamos en disposición de preparar ya las pinturas para llevar a cabo nuestras primeras pruebas con el temple. Habrá dos procedimientos generales diferenciados sólo por el momento en que se hará intervenir al aglutinante, dentro del proceso de amasado.

1

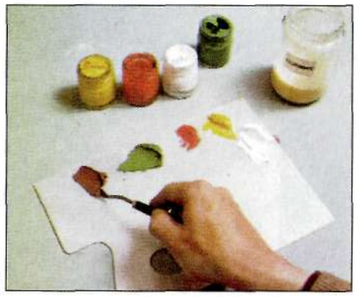


Un procedimiento habitual consiste en añadir agua destilada al pigmento.

2

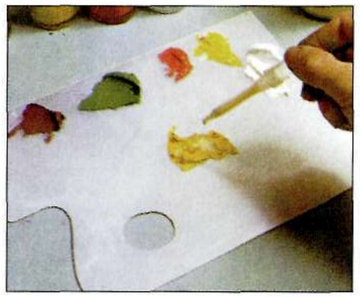
Elaborado el producto, será suficiente con introducirlo en frascos.

3



Disponemos en la paleta ciertas cantidades de diferentes colores.

4



Fabricamos el color amasado con el pincel y añadimos el aglutinante necesario.

5

Otro procedimiento, más rápido, consiste en amasar directamente el color con el aglutinante.

6

El trabajo resulta menos cómodo, al tener que trabajar con pintura en polvo.

TEMPLE MAGRO DE HUEVO

La emulsión de huevo es la que más se utiliza como aglutinante de la pintura al temple, ya que ofrece notables ventajas y muy pocos inconvenientes. Al principio, se empleó temple de huevo puro, es decir, yema y agua, en la proporción uno a dos; pero añadiendo a esta mezcla un poco de barniz se obtiene un temple de huevo bastante magro, muy útil en la ejecución plástica.

El temple magro seca prácticamente al evaporarse el agua que contiene, haciéndose entonces sólido y apto para recibir encima nuevas capas. Si la emulsión ha estado en reposo o se halla muy diluida habrá de agitarse antes de su utilización, hasta que vuelva a ser homogénea. El temple magro, por otra parte, se adapta muy bien a todos los fondos, pero su máximo valor pictórico se consigue trabajando sobre fondos también magros, de yeso o creta, siendo su mayor ventaja técnica la gran resistencia al paso del tiempo, ya que no presenta amarilleo ni se altera.

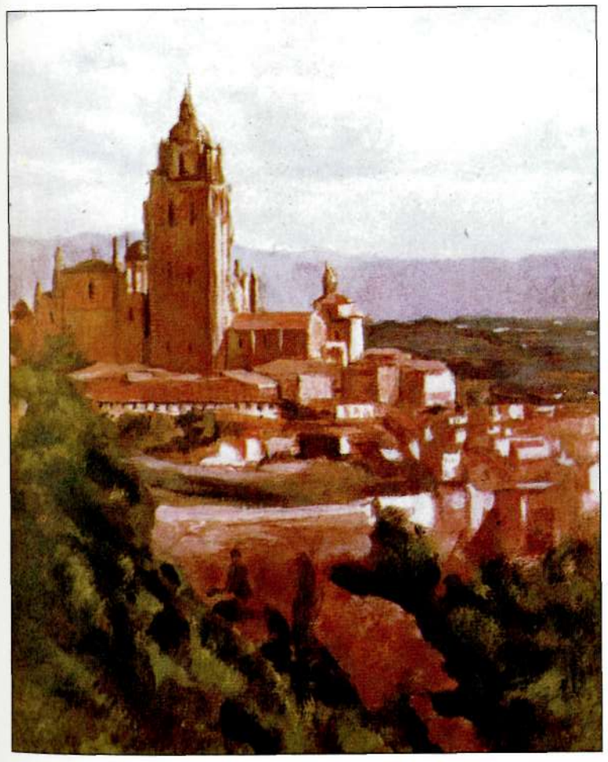
En nuestro ejercicio partiremos de un lienzo imprimado a la creta, en el que ejecutaremos un paisaje que constará de varios planos en profundidad, centrando nuestro trabajo en la representación de los edificios y la captación de la atmósfera general, aspectos primordiales de esta imagen. Por último, tengamos en cuenta al aplicar los colores que en el proceso de secado los tonos claros de la pintura al temple tienden a oscurecer, y a la inversa.

1

Para elaborar esta emulsión, agitaremos una yema de un huevo fresco con un volumen igual de barniz de almáciga o Dammar o aceite de linaza y añadiremos luego 2-3 partes de agua.

2

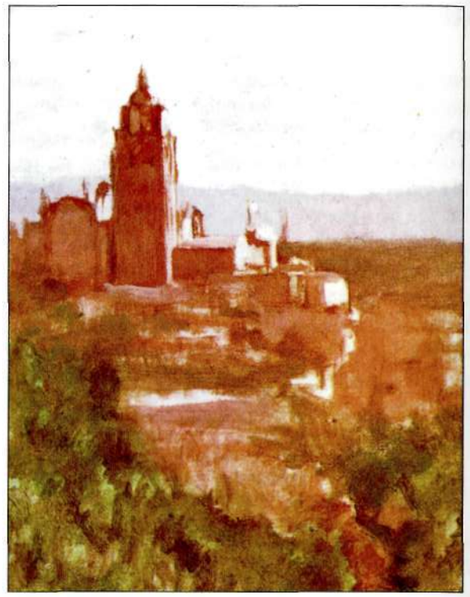
La emulsión magra de huevo seca con mucha rapidez, en forma de película elástica insoluble en agua, siendo su color muy resistente. Es necesario mantener la emulsión tapada y en sitio fresco.



En la ilustración recogemos el cuadro que llevaremos a cabo con temple magro de huevo, cuya ventaja fundamental consiste en la resistencia al paso del tiempo.

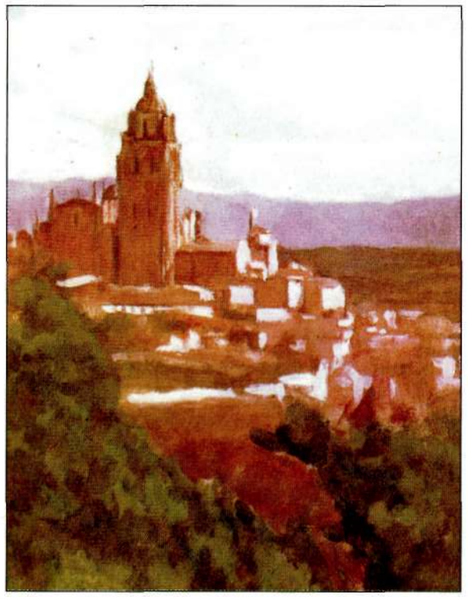
1

Sobre un lienzo preparado a la creta abordamos la pintura del paisaje manchando las grandes masas claras y matizamos el cielo con pintura más espesa.



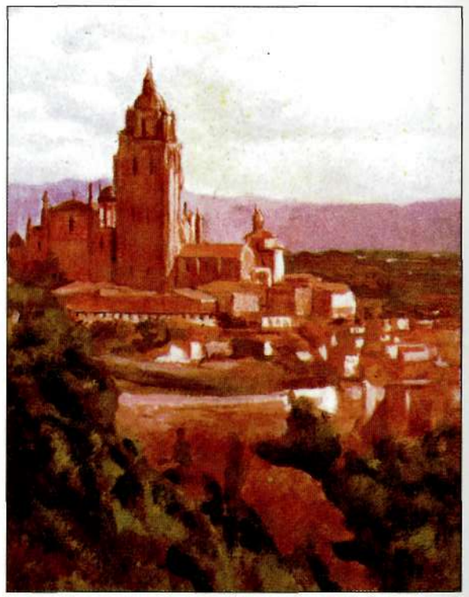
2

A partir de las manchas precedentes, pasamos a realizar un ajuste general de color y forma, empleando para ello pinceles de pelo de cerda.



3

Centramos ahora el trabajo en los primeros términos, realizando ya casi definitivamente la parte de la tierra y la masa de árboles ejecutada con pintura diluida.



4

Pasamos a matizar los términos medios, produciendo algunos empastes de color y perfilando ciertas formas; insistimos en los puntos de mayor claridad.

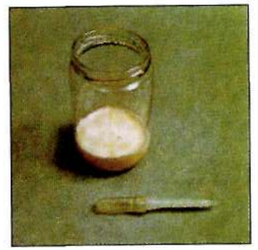
TEMPLE GRASO DE HUEVO

Cuando se limita la proporción de agua y se aumenta la de aceite nos encontramos ante el aglutinante del temple graso. Esta limitación y aumento habrán de realizarse de una forma equilibrada; por ejemplo: si los ingredientes del temple son una yema de huevo fresco y dos partes de agua, al aumentar una parte de aceite habrá que restar una de agua. Si la proporción de aceite es muy elevada, el temple resultante no podrá ser disuelto en agua, sino que habrá que disolverlo en esencia de trementina. En cuanto a la ejecución de la técnica de pintura, este mismo temple, con gran proporción de aceite, es comparable a los colores de óleo, aunque resultará algo más difícil de manejar, debido a que su secado es mucho más rápido superficialmente, aunque a nivel total requiera bastante más tiempo.

La emulsión al huevo graso se puede conservar más tiempo que el temple magro, siempre que no se añada agua hasta el momento de ser utilizada. Si, por el contrario, en lugar de agua se añade solución de gelatina al 5 por 100, la emulsión resultará más compacta.

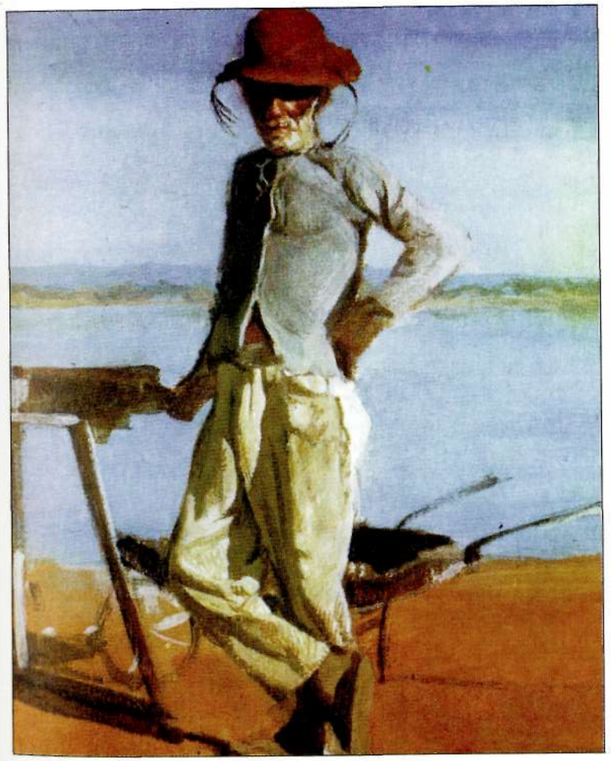
1

En este caso emplearemos una yema de huevo fresco, un volumen igual de aceite de linaza, medio de barniz y uno de agua. Es muy importante seguir el orden citado y agitar con energía.



2

Si deseamos hacer aún más graso el temple, añadiremos aceite y eliminaremos a la vez agua. Tendremos en cuenta, no obstante, que cuanto más aceite intervenga más lento será el secado.



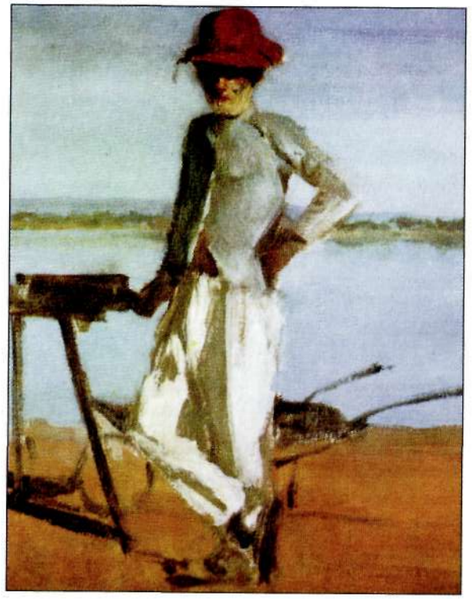
El temple de huevo es uno de los que con más asiduidad se han empleado a lo largo de la historia del arte. A diferencia del temple magro, el secado del temple graso es bastante más lento.

1

Sobre un lienzo con una imprimación a la creta, encajamos la figura con temple de huevo magro, o mejor con temple graso, pero muy diluido.

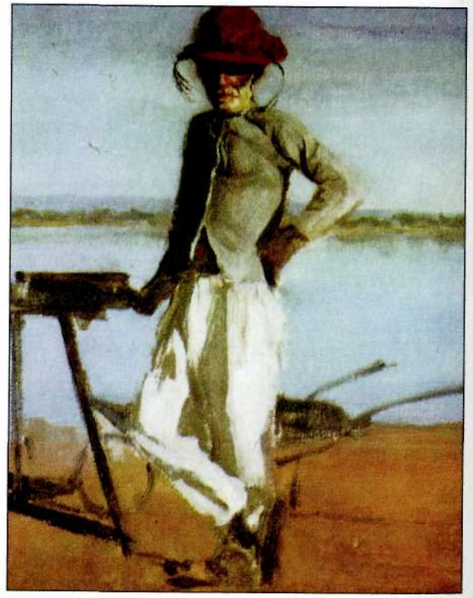
2

Utilizando la pintura aguada, manchamos la totalidad del cuadro procurando no saturar las tonalidades, para matizarlas posteriormente con precisión.



3

Pintamos ahora el último término, teniendo muy presente que los colores oscuros, al secar, tienden a aclararse, como se apreciará tras la finalización del cuadro.



4

Ajustamos el color y los pliegues de la camisa y también la zona de la cabeza, profundizando decididamente en la matización de los distintos tonos hasta concluir.

TEMPLE DE CASEÍNA

Junto con el de huevo, el temple de caseína es conocido desde la antigüedad y ha resultado ser de un comportamiento más estable que el resto de las emulsiones conocidas. Por ello es importante que el pintor conozca las particularidades de este producto, que se diferencia del de huevo tanto en el empleo como en la técnica: al ser mucho menos elástico su soltura queda limitada, debiendo ser orientado su uso hacia trabajos que requieren mayor minuciosidad.

El temple de caseína es muy resistente al agua, muy estable y de gran poder adhesivo, lo que lleva a la conclusión de que no es preciso el endurecimiento de las capas mediante pulverizaciones de formalina. El fondo que mejor se comporta es el de caseína, aunque también puede pintarse sobre fondo de yeso en tabla. El pigmento debe ser mezclado con solución de caseína diluida en proporción de 1 a 2 en agua.

Una característica muy notable del temple de caseína es su gran claridad e intensidad luminosa, incluso en la técnica mixta temple-óleo. Se comporta muy bien, pues las pinceladas resultan más precisas que las que se aplican con emulsión de huevo. No obstante, debe guardarse precaución para no aplicar más de dos o tres capas, ya que, al ser fuerte su adherencia, se puede astillar. Puede emulsionarse con barnices de esencias resinosas, trementina veneciana y emulsión de cera, pero hay que evitar la emulsión con aceite de linaza, que amarillea muy intensamente.

Prepararemos para el desarrollo de nuestro ejercicio un lienzo con caseína. Siguiendo las instrucciones y los consejos que proponemos, podremos ir comprobando las ventajas e inconvenientes de esta técnica, a través de la representación de la figura de un monje, en la que haremos especial hincapié en el tratamiento del rostro.

1

Esta nueva emulsión se elabora con una parte de caseína, cinco partes de agua (se debe agitar un poco y calentar antes de hervir), y se añade un tercio de carbonato amónico disuelto en agua.

2

La solución de caseína se puede emulsionar con aceites, trementina veneciana o barnices, o usarse diluida en agua, en una proporción de 1 a 3. Una vez seca, esta emulsión es insoluble en agua.

El temple de caseína presenta muchas diferencias técnicas y de realización respecto al temple de huevo, siendo muy eficaz en la ejecución de trabajos minuciosos.

1

Sobre un lienzo imprimado con caseína, encajamos la figura con un dibujo preciso, empleando caseína diluida en agua en proporción mínima de 1 a 3.

2

Comenzamos a ajustar la pintura del rostro. Con este fin empezaremos un entramado ligero de colores diluidos, matizando así el rostro de la figura.

3

Ajustamos decididamente la forma general de la figura en cuanto a sus perfiles, preparando así la base del acabado, y completamos el color del fondo.

4

Procedemos ahora a realizar de nuevo, mediante entramado de color, la matización de los distintos rasgos del rostro del monje, con lo que lograremos mayor definición.

5

Avanzamos en la pintura de la figura, trabajando intensamente sobre el hábito, ajustando muy bien sus formas y matizando todo lo posible el tono.

6

Insistimos en el detalle de la cabeza, comparando la matización lograda con más entramado, y la aplicación en el hábito de nuevos trazos en forma de trama.

TEMPLE DE GOMA

La característica técnica más notable de la emulsión de goma es que siempre permanece soluble en agua, siendo además difícilmente diluible. Existen varias clases de gomas susceptibles de ser utilizadas para elaborar emulsiones en la pintura al temple. Las más conocidas son: la goma de cerezo, la goma de tragacanto y la arábiga. Para el desarrollo de nuestro ejercicio emplearemos goma arábiga, por ser la de más fácil preparación, la más accesible y la de uso más tradicional.

La solución, como ya sabemos, se obtiene disolviendo una parte de goma arábiga en polvo en dos o tres partes de agua, y haciendo hervir la mezcla después. Esta solución puede emulsionarse con aceites grasos, sin excesos. Para evitar el cuarteo, añadiremos cierta cantidad de hiel de buey, que favorece la adhesión. También conviene mezclar la emulsión de goma con temple de huevo e incluso aplicarla al soporte antes de comenzar a pintar. Los barnices de esencias resinosas no se mezclan bien con la goma, por lo que se debe evitar su empleo. Una adición de un 5 por 100 de gelatina favorecerá la elasticidad.

Las emulsiones de gomas magras son muy luminosas, de brillo semimate y de gran fluidez para la pincelada. Todas estas cualidades podremos comprobarlas mediante este ejercicio, en el que emplearemos una emulsión de goma mezclada con emulsión de huevo.

1

Ingredientes: una parte de goma arábiga y dos partes de agua hirviendo. Se puede emulsionar en una o dos partes de aceite. Si se trabaja en fondos grasos, conviene añadir hiel de buey o mezclar con temple de huevo.

2

La emulsión de temple de goma es soluble en agua, resulta más quebradiza que la de huevo y muy luminosa. Aunque existen varios tipos de gomas adecuadas, la arábiga es la que mejor se comporta.

El temple de goma, como veremos más adelante, permite la ejecución de obras de gran luminosidad y brillo semimate, según se pone de manifiesto en el presente cuadro.

1

Sobre una tabla imprimada a la caseína encajamos con pintura muy diluida. Manchamos rápidamente la cabeza y el fondo de la figura.

2

Seguidamente procedemos a manchar el vestido, sin matizar todavía, y fijamos a la vez algunas zonas oscuras, que nos ayudarán a definir la forma.

3

Damos comienzo a la matización de tonos sobre el rostro y el vestido, reproduciendo los pliegues característicos de éste y las sombras más destacadas.

4

Pasamos ahora a mejorar el ajuste del fondo, profundizamos en los tonos de la cabeza y trabajamos ya en detalle el color de la parte superior del vestido.

CORRECCIÓN DE ERRORES

Con cierta frecuencia el pintor se ve obligado a efectuar en sus obras rectificaciones en determinadas zonas del cuadro en que bien el color o la propia forma no se ajustan a las necesidades expresivas del tema. En estos casos conviene llevar a cabo una operación muy sencilla con la que se rectifican los anteriores trazos equivocados. En primer lugar es preciso eliminar con la espátula perfectamente limpia la capa de pintura que deseamos sustituir, para, más adelante y con sumo cuidado, plasmar encima los nuevos trazos con pincel que sustituyan las anteriores manchas equivocadas. Además, a continuación, estudiaremos algunas variedades de la emulsión de goma.

1

Raspando con una espátula eliminamos progresivamente la capa de pintura que deseamos rectificar.

2

Después de eliminar la pintura, con un pincel fino y pintura diluida corregimos el error, aplicando nuevamente color en la zona corregida.

Variantes de la emulsión de goma

1

La emulsión natural *se empleará en pequeñas cantidades, puesto que se trata de una preparación muy quebradiza en estado natural.*

2

Añadiendo temple de huevo *a la solución de goma obtendremos una emulsión adecuada para las primeras capas, por su carácter magro.*

3

La mezcla habrá de integrarse con la ayuda de una espátula, y agitando con mucha energía, para que ofrezca la suficiente calidad.

4

La emulsión *grasa se obtiene añadiendo* aceite de linaza. *Resulta muy apta para las últimas capas y debe agitarse bien antes de usarse.*

La pintura con acrílicos

El empleo de sustancias plásticas en forma líquida existía ya desde los albores del presente siglo, siendo entonces su misión específica meramente industrial en la protección de maderas y obras pictóricas sobre vidrio. Sin embargo, fue hacia 1920 cuando un grupo de pintores mexicanos —Siqueiros, Orozco y Rivera— aplicaron estas resinas como medio artístico en la ejecución de grandes murales en edificios públicos. Los colores acrílicos supusieron para ellos un medio rápido y estable. A partir de entonces, desde México, su empleo se extendió por todo el continente americano, donde su uso se hallaba ya generalizado en la década de los años cincuenta. Diez años más tarde, Europa acogió también este nuevo procedimiento, con más o menos intensidad según los países.

Se denominan colores acrílicos aquellos cuyo aglutinante es un medium compuesto por una emulsión acuosa de una resina sintética. Las pinturas se diluyen en agua. Existen dos tipos de resinas sintéticas: la resina acrílica y el acetato de polivinilo (PVA). Para la obtención de la resina acrílica se parte de los ácidos acrílicos y metacrílicos, y se logra un producto soluble en agua y de gran rapidez de secado. Una vez seco, es insoluble en agua, siendo soluble en metanol y alcohol. El acetato de polivinilo, por su parte, es incoloro y no presenta tendencia al amarilleo, seca de manera uniforme y permite obtener desde transparencias a opacidades máximas.

En el mercado hay una gran variedad de marcas de pinturas acrílicas, aunque conviene distinguir entre las que están elaboradas con éter industrial y las que no incorporan ese producto y ofrecen, por ello, buena calidad artística. Dentro de estas últimas, que son las que nos interesan, los colores de PVA ofrecen una inferior calidad, pese a resultar más económicos. Entre los colores elaborados con resina acrílica hay marcas que brindan una extraordinaria calidad.

El ***MEDIUM*** *se obtiene a partir de la transformación de productos naturales, como la celulosa, y por síntesis y polimerización de productos artificiales, como el etileno. En la pintura acrílica el medium, en pequeñas cantidades, influye en el acabado. Puede aumentar el brillo propio de los colores o disminuirlo. Cuando la pintura se diluye en agua pierde adherencia; entonces el medium proporcionará la adherencia perdida.*

El ***RETARDADOR*** *tiene como misión impedir el rápido secado al que tienden este tipo de pinturas. El* ***BARNIZ*** *no es imprescindible en la pintura acrílica, ya que los colores suelen quedar protegidos.*

PREPARACIÓN DEL PAPEL

La pintura acrílica que se aplica sobre el papel requiere que el soporte se halle perfectamente preparado cuando se utilizan los colores en forma muy diluida. Una forma de asegurar el papel consiste en montarlo sobre un tablero, y otra, sumamente útil y vistosa, en fijarlo a un sencillo bastidor de madera. Este segundo proceso no requiere apenas elementos, y la garantía de que el trabajo pictórico resulte más agradecido está prácticamente asegurada.

1

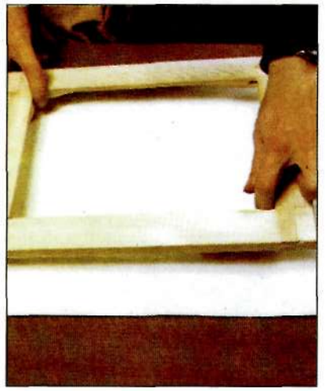
Sobre el bastidor de madera elegido aplicamos una capa de pegamento plástico Alkil, por la parte no biselada.

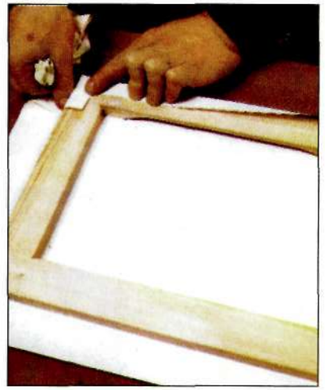
2

Optamos por un papel muy encolado que antes de montarse en el bastidor deberá humedecerse suficientemente.

3

Una vez escurrido el papel a emplear, lo colocamos sobre una superficie lisa y sobre él situamos el bastidor.





4

Comenzamos ya a doblar las esquinas del papel hacia dentro, de la forma que se aprecia en la fotografía.

5

Una vez dobladas hacia dentro las cuatro esquinas del papel deberemos esperar cierto tiempo a que se seque.

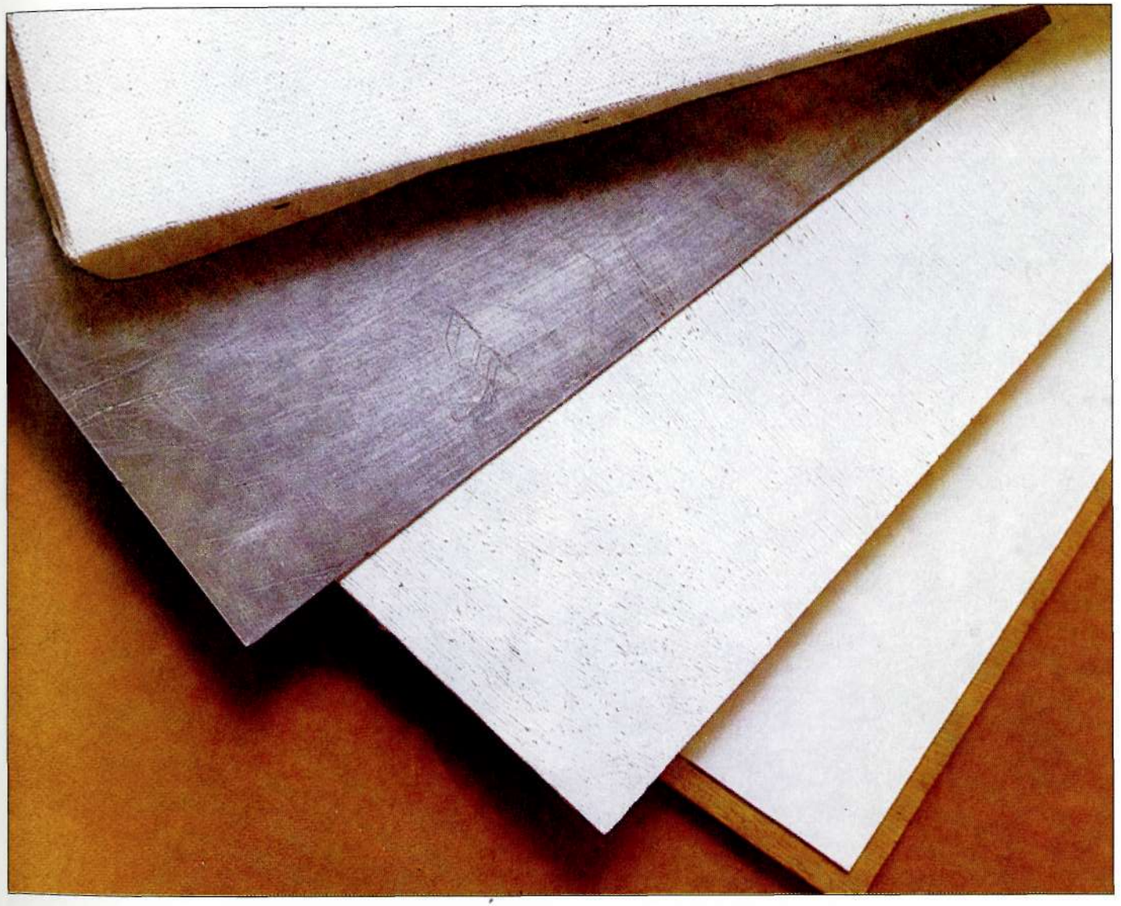
6

Cuando el papel ya montado sobre el bastidor se haya secado se habrá tensado por sí mismo y podemos empezar a pintar.

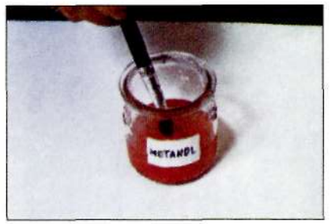
SOPORTES Y LIMPIEZA DE PINCELES

Las pinturas acrílicas admiten una gran variedad de soportes, todos ellos con excelentes resultados. Este tipo de pinturas incluso pueden aplicarse sobre superficies que no tengan ningún tipo de preparación. Entre los soportes que con mayor frecuencia se emplean para pintar con acrílicos destacan: papel, madera, cartón, metal, lienzo y muro. Como recomendación hay que tener presente que suele ser necesario lijar las superficies muy lisas previamente a la aplicación de los colores acrílicos.

Los pinceles empleados en la pintura acrílica suelen ser los mismos que los que se utilizan para pintar al óleo. En el caso de que los colores se empleen de forma muy diluida conviene usar pinceles de pelo suave, de marta o de meloncillo. En general, su limpieza no reviste ninguna dificultad, salvo en los casos en que la pintura haya secado; entonces conviene sumergir los pinceles durante cierto tiempo en metanol, para eliminar la carga de pintura seca, antes de proceder a lavarlos.



Normalmente es suficiente con limpiar los pinceles con agua caliente después de utilizarlos, colocándolos en un recipiente apropiado.



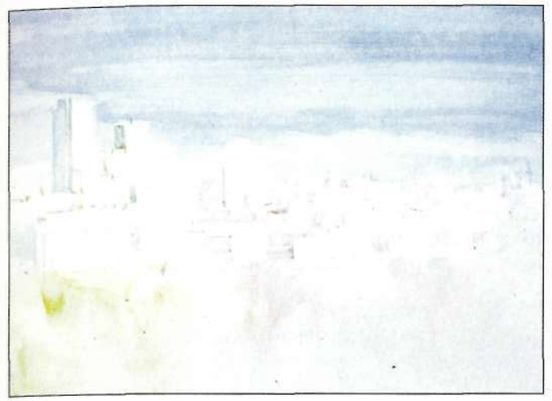
Si los pinceles tienen pintura ya seca será preciso sumergirlos en metanol durante unas horas, y luego proceder a lavarlos con agua caliente.

EL EFECTO DE TRANSPARENCIA

La pintura acrílica es un medio muy versátil, pudiéndose aplicar como «tinta plana» gracias a su carácter opaco y también de forma diluida, obteniéndose transparencias semejantes a las conseguidas con un procedimiento pictórico como la acuarela.

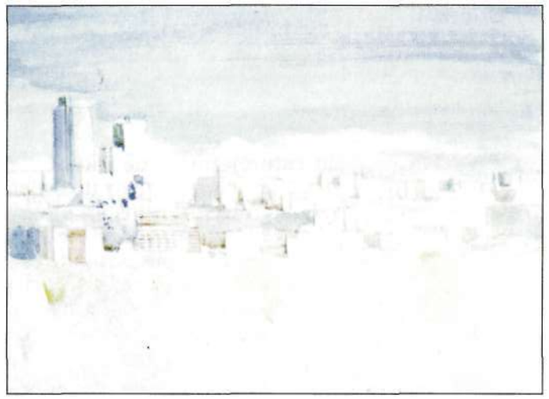
En este ejercicio de introducción a la técnica de los acrílicos, nos disponemos a realizar una vista urbana y para ello emplearemos los colores muy diluidos en agua, con el fin de obtener unas peculiares y sugerentes transparencias. Como soporte emplearemos papel, que deberá ser previamente fijado a un tablero o montado sobre un bastidor de madera.

Por último, recomendamos la utilización de medium acrílico, ya que al estar las pinturas diluidas pierden capacidad de adherirse.



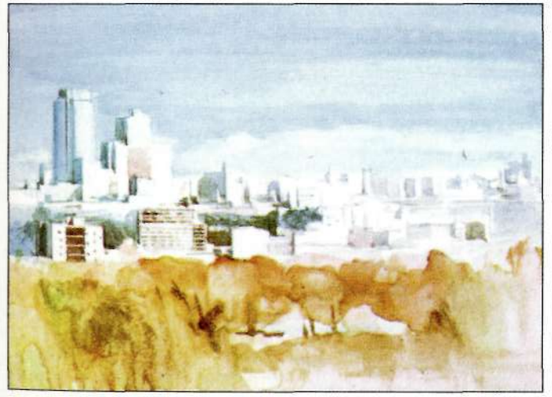
1

Comenzamos el cuadro dibujando con lápiz de grafito el motivo, con precisión, y definimos algunos oscuros con pintura muy diluida, mezclada con un poco de medium.



2

Con pintura muy diluida lavamos la zona del cielo y también el follaje que aparecerá en primer término, reservando los claros en la parte de las casas.



3

Aplicamos nuevamente pintura en los oscuros de las edificaciones y matizamos ligeramente los claros de las mismas mediante sutiles veladuras de color.

4

Aproximamos ya el color de los primeros términos y seguimos aumentando la entonación de los tonos oscuros de las casas en los últimos términos del cuadro.

5

Pasamos ya a efectuar matizaciones de color en la zona del cielo y también en los primeros términos, perfilando en algunos puntos ciertas formas presentes.

6

Trabajando ya con la pintura menos diluida que en los pasos anteriores, ajustamos en primer término y llevamos a cabo algunas correcciones finales en los últimos planos.

7

Observemos en este fragmento final del cuadro el efecto conseguido en los primeros planos en que la pintura acrílica se asemeja a la acuarela.

8

En los últimos términos es evidente la indefinición de perfiles. Se ha buscado más la sensación de lejanía que la perfección de líneas para representar los edificios.

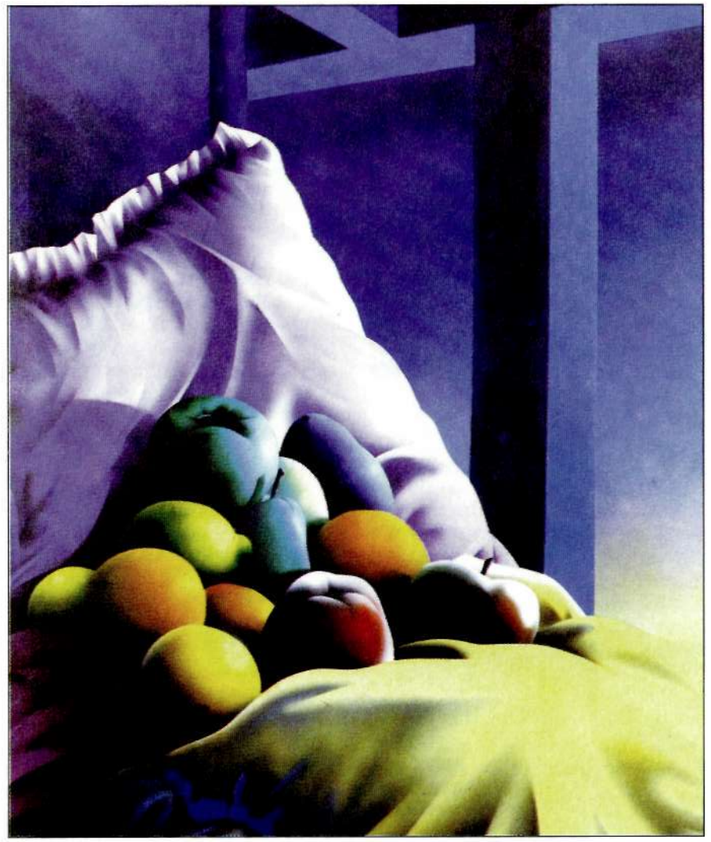
Luminosidad de los colores

Al igual que ocurre con todos los demás procedimientos pictóricos, sólo con un profundo conocimiento de los colores acrílicos, de sus valores y comportamientos, será posible aprovechar hasta las últimas consecuencias la amplia gama de recursos que ofrecen.

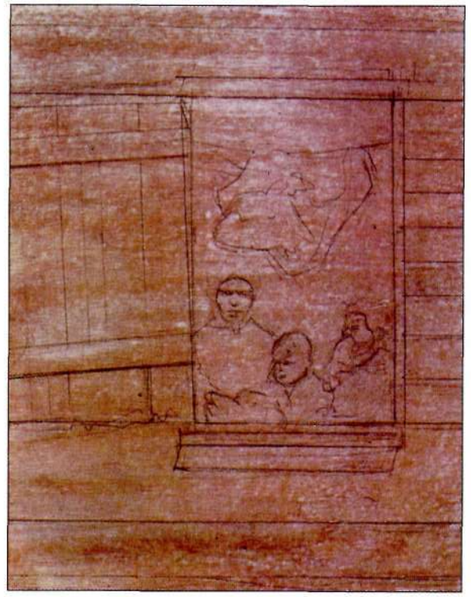
La primera toma de contacto con el medio acrílico suele confundir, ya que el artista, acostumbrado a los procedimientos y medios tradicionales —sobre todo al óleo—, tenderá a equiparar las técnicas. La presentación, pastosa en mayor o menor grado, de los colores acrílicos recuerda ciertamente el aspecto del óleo. Sin embargo, los acrílicos, más tienen que ver con el temple, el gouache y la acuarela que con el óleo.

La pintura acrílica posee gran luminosidad y permite poner en juego muchas variantes, las más importantes de las cuales son la transparencia, los efectos de empaste y la opacidad, a la vez que se presta extraordinariamente a la consecución de tintas planas. Pero la más importante limitación de los acrílicos radica en la rapidez de su secado, inconveniente que puede paliarse relativamente con la ayuda de un retardador.

En este nuevo ejercicio con pintura acrílica, nos proponemos llevar a cabo una peculiar escena, con las figuras centrales brevemente apuntadas, en que nuestro objetivo fundamental será la obtención de tintas planas, colores perfectamente delimitados y sin ningún tipo de degradación. Partiremos, para ello, de una tabla que utilizaremos como soporte y que se hallará imprimada con gelatina y yeso. Este tipo de preparación no reviste ninguna dificultad y ofrece muy buenos resultados en el trabajo con pintura acrílica, ya que se trata de una preparación muy magra (exenta de materias grasas), lo que facilita la posterior adhesión de los colores.

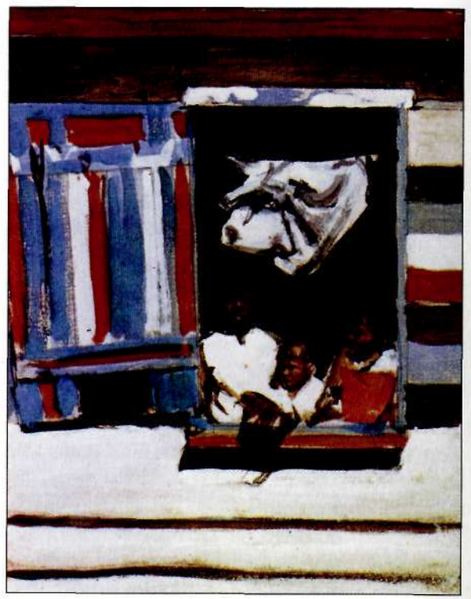


Urculo.



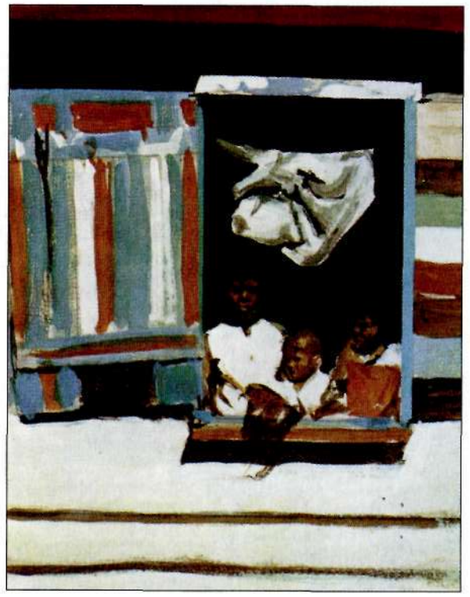
1

Sobre una tabla, anteriormente preparada con una imprimación de gelatina y yeso, efectuamos un encaje preciso con lápiz de grafito intermedio (HB).



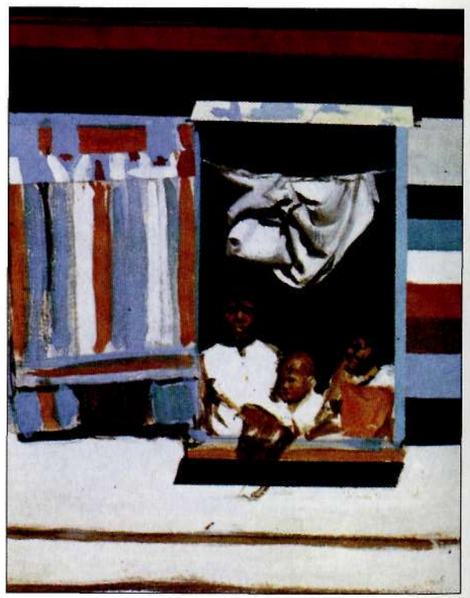
2

Comenzamos a manchar ya utilizando la pintura diluida y, por tanto, con una adición de cierta cantidad de medium. Para obtener perfiles emplearemos cinta adhesiva.



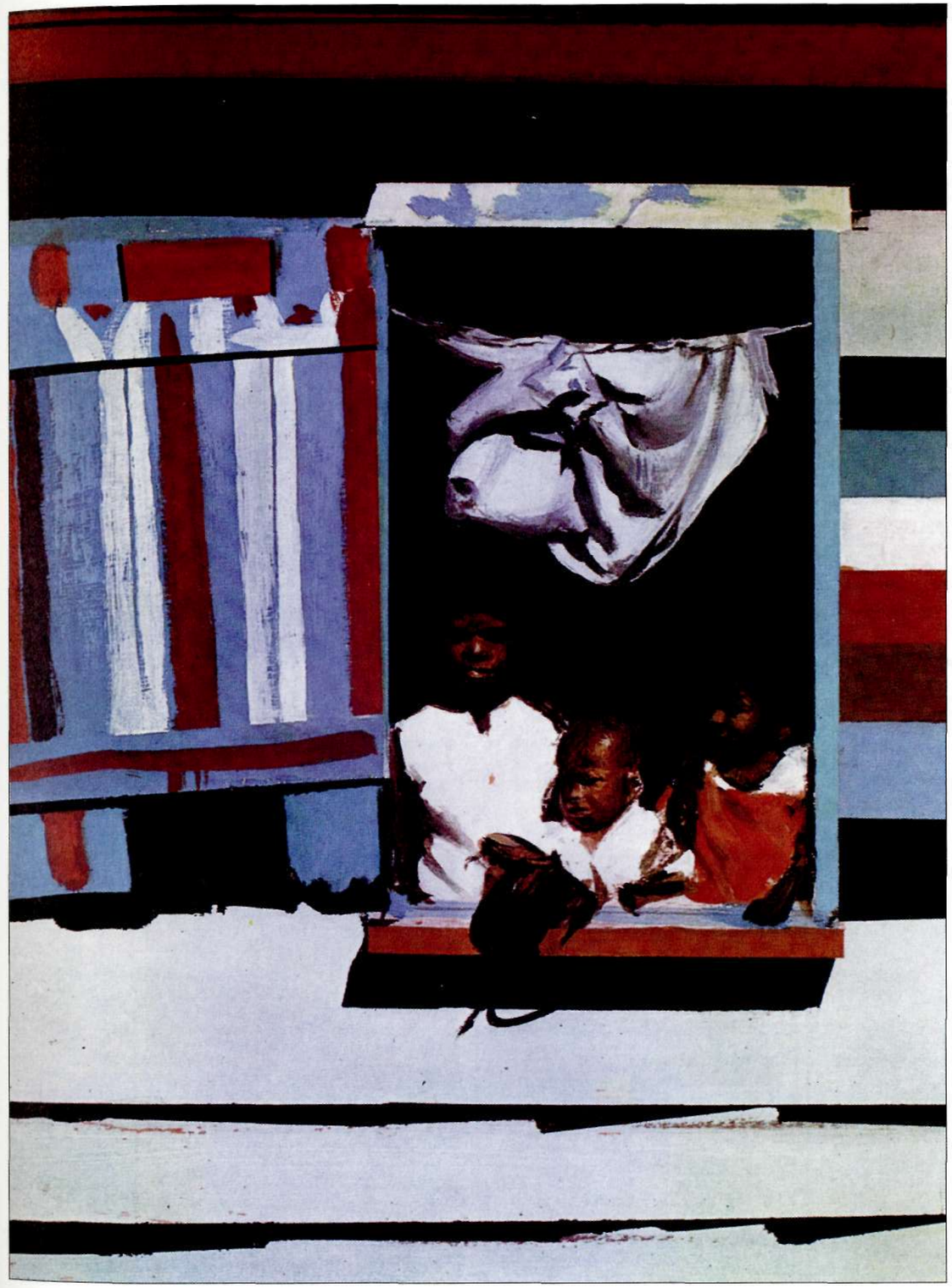
3

Seguimos aumentando la entonación general del cuadro, intensificando el color en algunos puntos, trabajando con la pintura ya menos diluida que antes.



4

Matizamos ahora la pintura de la tela y aplicamos con colores planos las manchas de la derecha, utilizando también cinta adhesiva transparente.



IMPRIMACIÓN CON GELATINA Y YESO

Las peculiares características de la pintura acrílica requieren, como parece lógico, un también peculiar tipo de imprimación, para que los colores se fijen bien y aparezcan en sus auténticas tonalidades. La imprimación más conveniente —y así lo demuestra lo muy extendido de su uso— es la que se realiza por medio de la gelatina y el sulfato cálcico (yeso). Esta mezcla, en sus proporciones adecuadas, brinda una preparación muy magra, porque está exenta de materias grasas. Deberemos aplicar la imprimación en caliente con la ayuda de una brocha plana, efectuando varias pasadas sobre la tabla. De esta manera la mezcla se integrará mejor con la base. Prestemos atención al proceso de preparación que a continuación se expone.

1

Materiales necesarios para llevar a cabo la imprimación propuesta: gelatina en polvo, sulfato cálcico (yeso), táblex y una brocha plana.

2

Preparamos una cazuela con agua, y cuando ésta se halle a punto de hervir, echamos la gelatina en una proporción de 50 gramos por litro de agua.

3

Una vez que la gelatina se haya disuelto perfectamente en el agua, añadimos el sulfato cálcico (150 gramos por litro de agua) y removemos bien.

4

Finalmente, aplicamos esta preparación en caliente sobre la superficie del táblex en varias capas (tres o cuatro), empleando una brocha plana.

Efectos con acrílicos

Los colores polimerizados representan ciertamente una evolución importante en el terreno de los procesos pictóricos, ofreciendo unas características propias que los identifican plenamente, distinguiéndolos de otros medios. Una de ellas, tal vez la más sobresaliente, es que, en lo que se refiere a su conservación, son colores químicamente estables: en la pintura acrílica, el proceso químico de los ingredientes se detiene en el instante en que se produce el secado de la misma, y en otras técnicas, el proceso químico es continuo. Sólo cabe cierta posibilidad de que se produzca decoloración en el caso de que los pigmentos empleados acusen una reducción —no probable— de su grado de solidez frente a la luz.

Admitido que los colores acrílicos tienen entidad propia y peculiar, todos los efectos que se pretendan lograr con ellos habrán de corresponder a sus propias posibilidades, no tratando de imitar en ningún caso los efectos que se consiguen con otros procedimientos. Así, por ejemplo, las veladuras producidas con la pintura acrílica se traducen en la impresión de una textura determinada o de una calidad superficial, mientras que las veladuras del óleo proporcionan un efecto de luminosidad propia del cuadro, como ya expusimos en su momento. Otros efectos comunes en el proceso pictórico —empastes, aguadas o degradados—, que solamente deben aplicarse en las zonas del cuadro y en las ocasiones en que éstos sean necesarios, presentan también una técnica propia, como la experiencia nos irá demostrando.

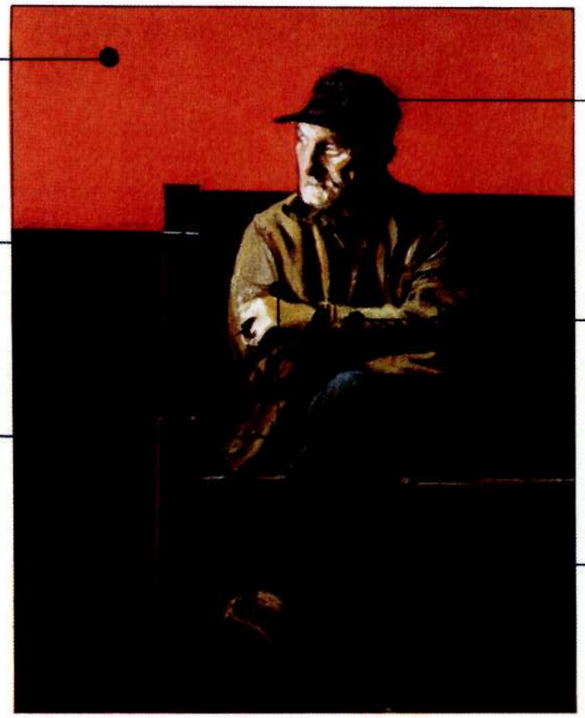
Con este capítulo destinado a descubrir y ejercitar los efectos con los acrílicos, concluiremos nuestra breve trayectoria en torno a esta nueva forma de pintar.

«La vieja del ganso», Coronel.

LOS RECURSOS MÁS ATRACTIVOS

Como en todas aquellas ocasiones en que pretendemos indagar en los efectos de un procedimiento pictórico habremos de guiarnos por dos máximas: libertad y mesura. Libertad técnica mediante la cual podamos obtener veladuras, empastes o degradados, y mesura gracias a la cual en ningún momento exageraremos el número de efectos, convirtiéndose el cuadro, más que en un trabajo artístico, en un muestrario de posibilidades plásticas.

Abordemos, pues, nuestro último trabajo con acrílicos con la intención de obtener distintas texturas y matices que otorguen a nuestra obra una variedad expresiva dentro de la unidad que impone el tratamiento de la figura.



Aplicación del fondo, al principio con pintura muy diluida, hasta llegar a obtener una mancha de color plano.

Enmascarando con cinta adhesiva una zona de la pintura se consiguen líneas muy finas y contornos precisos.

Puesto que la pintura acrílica se diluye en agua, con ella se pueden obtener colores bastante transparentes.

Efecto de frotado conseguido mediante rápidas pasadas del pincel cargado con poca pintura sin diluir.

Zona en la que se observan empastes, que puede efectuarse mezclando la pintura con pasta de relieve o pintura áspera.

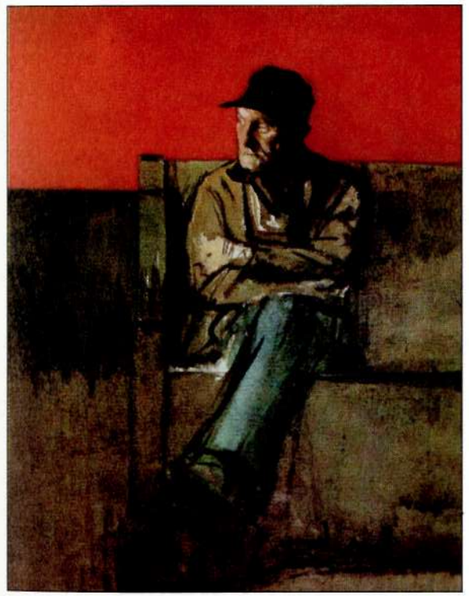
Las veladuras se llevan a cabo aplicando una o más capas de color diáfano sobre una base de pintura empastada y seca.

1

Sobre un lienzo imprimado con gesso (ver páginas siguientes), componemos primeramente el tema con grafito y encajamos con un color acrílico muy diluido.

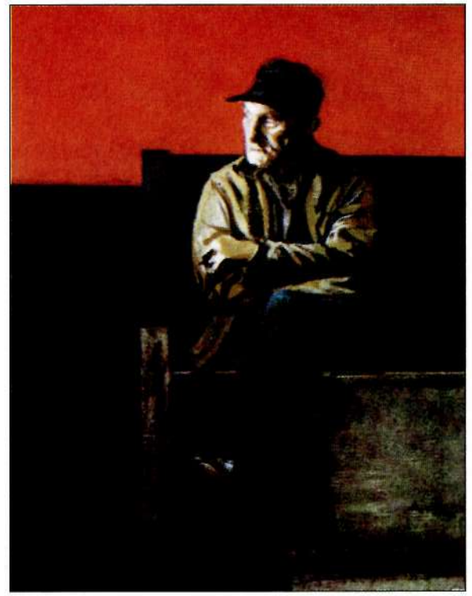
2

Diluyendo la pintura con agua, y añadiendo un poco de medium, manchamos el fondo del cuadro, construyendo algunas líneas concretas.



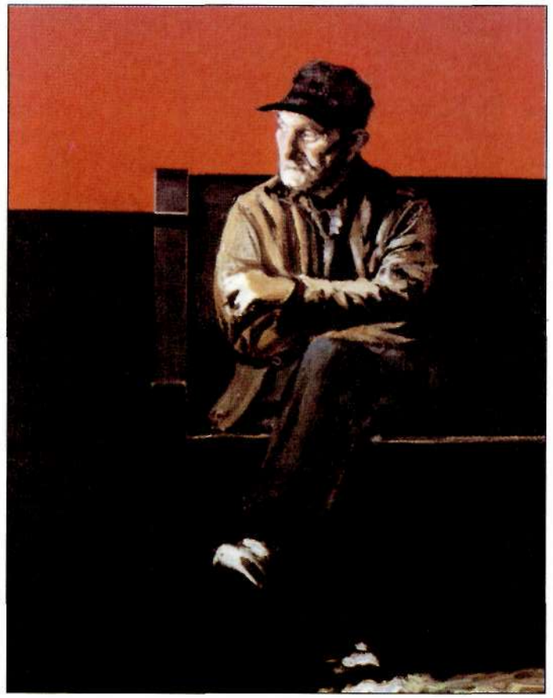
3

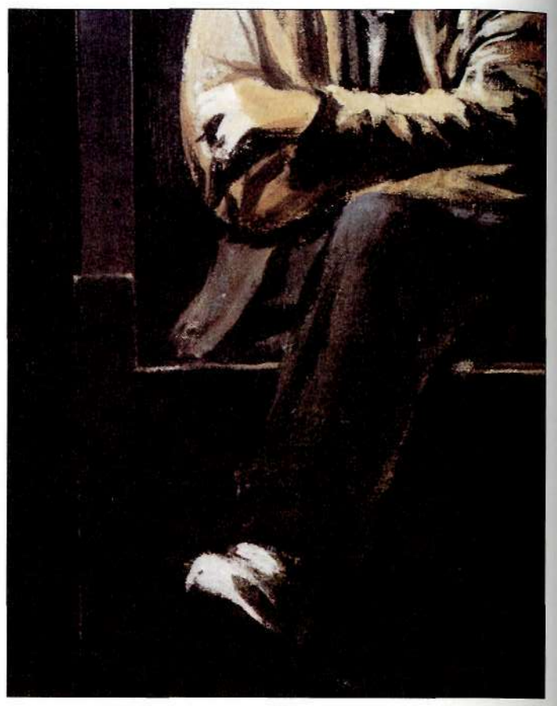
Profundizamos en el tratamiento del fondo y manchamos con colores la figura, cuidando y reforzando especialmente sus líneas principales de encaje.



4

Abundamos en la pintura de la figura, centrando nuestra tarea, fundamentalmente, en la entonación del rostro y en el tratamiento del ropaje. Observemos el rostro.



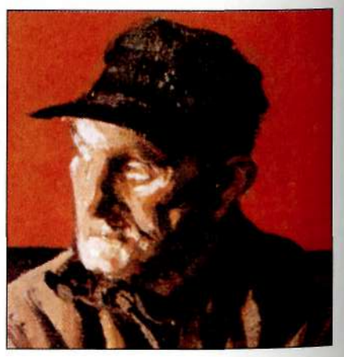


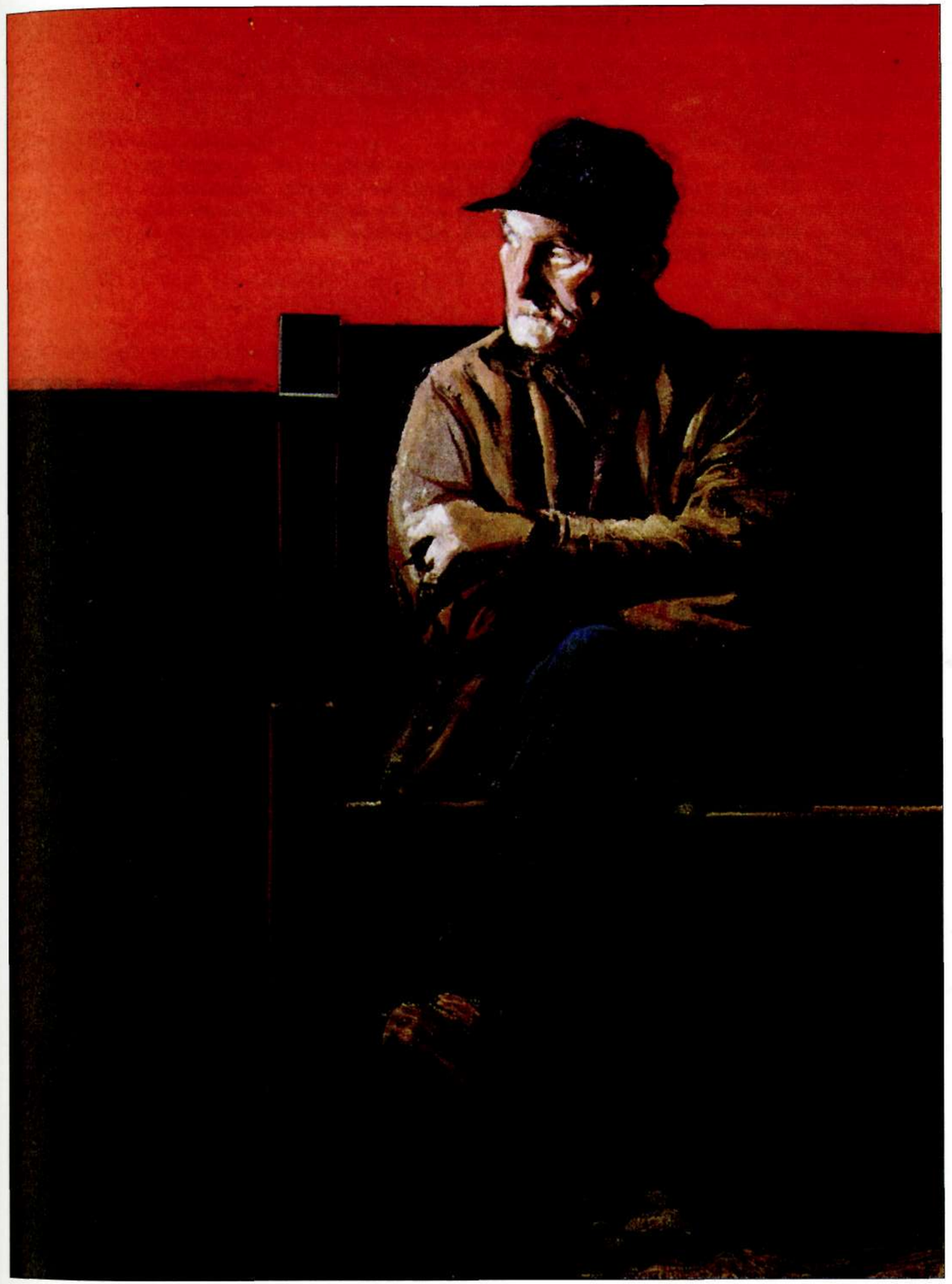
5

Ayudados de cinta adhesiva obtenemos perfiles concretos, empastamos en algunas zonas, intensificando el color en otros puntos del cuadro.

6

Finalmente, aplicamos veladuras sobre todo en la zona inferior y en algunos detalles de la ropa, hasta el momento que consideremos concluida la obra.





IMPRIMACIÓN CON GESSO

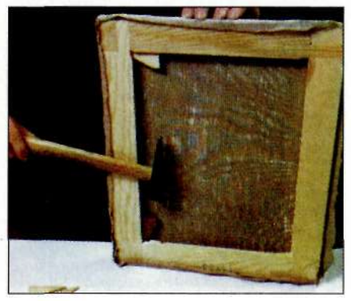
Tal vez la imprimación que con mayor frecuencia se lleva a cabo para pintar con colores acrílicos, sobre lienzo o tabla, y sin lugar a dudas también la más idónea, sea la preparación con gesso. Este tipo de imprimación se efectúa con un elemento, el gesso, que es un medio acrílico con sustancias de carga (generalmente polvo de mármol) y un color cubriente (que suele ser el blanco de cadmio). El proceso de preparación del lienzo no plantea ningún problema, como se ve en el desarrollo gráfico, y el resultado final favorece la aplicación de los colores acrílicos, así como la conservación de la obra acabada.

1
Materiales necesarios: gesso en presentación comercial, cola sintética, una brocha plana y el lienzo.

2
En un recipiente depositamos una parte de cola en tres de agua y removemos bien para uniformar el producto.

3
Aplicamos la mezcla sobre el lienzo no muy tenso, cubriendo todos los poros, y esperamos a que seque totalmente.

4
Agitamos el gesso y con la brocha plana aplicamos una delgada capa, cubriendo por completo la superficie.



5
Cuando la imprimación se haya secado, podemos proceder a tensar convenientemente las cuñas del bastidor.

Características del pastel

El término pastel tiene su origen etimológico en el vocablo italiano «Pastello» (de pasta); pero si nos atenemos a lo que afirmó Leonardo da Vinci, su origen es francés y el primer cultivador de esta técnica fue Jean Perreal (1455-1530). Leonardo dijo del pastel que «es un modo de colorear en seco», haciendo referencia a su composición, basada principalmente en el pigmento y una ínfima cantidad de goma de tragacanto como aglutinante.

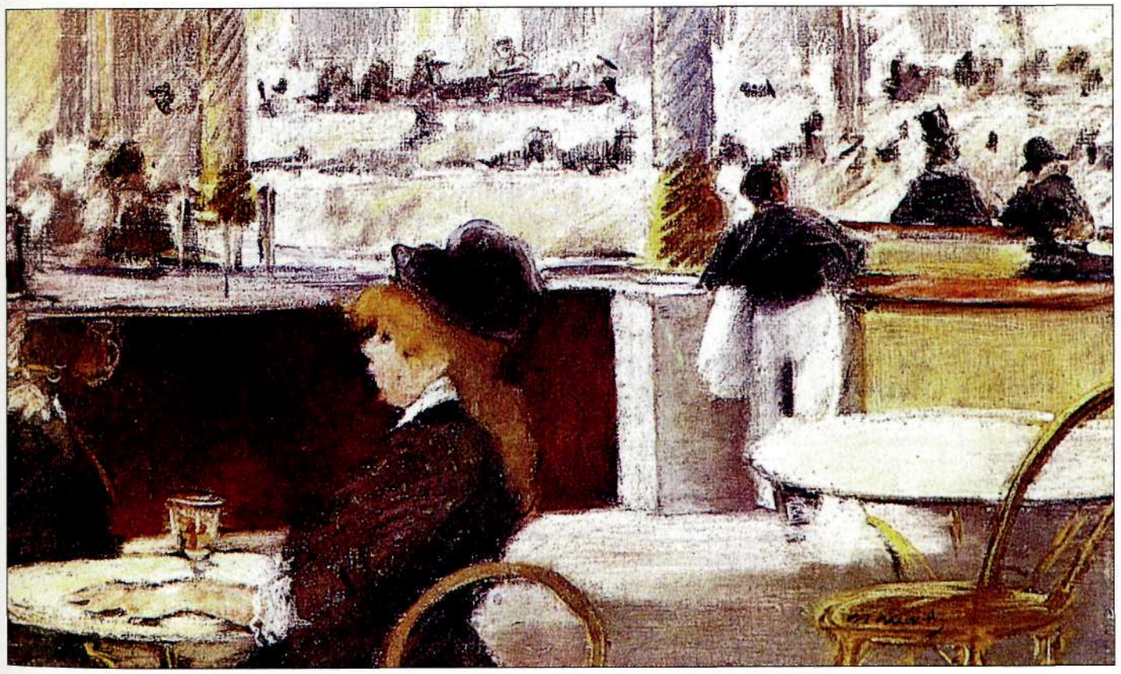
Durante los siglos XVI y XVII, la técnica del pastel se afianzó, sobre todo entre los artistas italianos y franceses, llegando a su máximo esplendor en el siglo XVIII, con las figuras de Rosalba Carriera (1674-1757) y Quentin de la Tour (1704-1788). Posteriormente, este medio fue empleado de forma magistral por los pintores impresionistas, destacando principalmente Degas.

Tras nuestra breve práctica en el capítulo anterior, ahora proponemos iniciarnos en un tema realmente colorista y bello, como este conjunto de flores, en el que comenzaremos a manejar plenamente las barras de pastel, al tiempo que iremos descubriendo sus infinitas posibilidades plásticas.

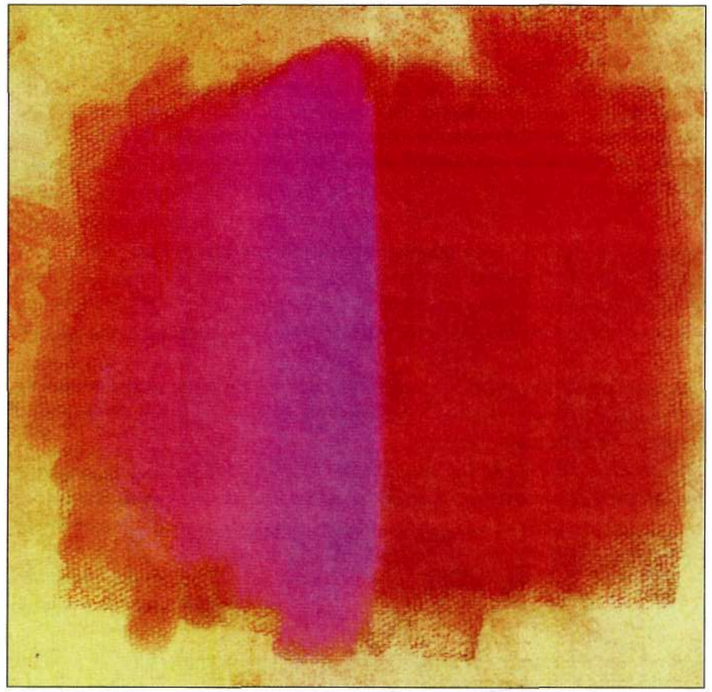
Por su propia composición, la pintura de pastel no sufre grandes alteraciones con el paso del tiempo, aunque es esencialmente inestable, corriendo el riesgo de desprenderse del soporte sobre el que se aplica. Por ello es importante elegir siempre un papel que sea de grano áspero, para que facilite la adherencia del pigmento de las barras de pastel al mismo, desechando siempre los papeles que apenas posean grano.

El inconveniente de la inestabilidad de la pintura de pastel es difícilmente superable, ya que los pigmentos no deben ser fijados, puesto que el fijativo, al ser líquido, empastaría el polvillo de los pigmentos y deterioraría los colores.

Por otra parte, como sabemos, el papel debe hallarse fijo (a un tablero, por ejemplo), durante todo el proceso pictórico y aún después, para evitar cualquier mínimo desprendimiento de la pintura. En cuanto a las propias barras es preciso que el pintor conozca sus cualidades y sepa que, en principio, son transparentes de color, aunque se vuelven opacas con la adición de pigmento blanco, que también modifica el color original de la barra. De todo ello veremos ejemplos gráficos que nos ayudarán a realizar un ejercicio realmente bello, cuyo motivo central es una bailarina.



«Café, Place du Théâtre Français», Manet.



La opacidad de una barra de pastel depende de la opacidad o transparencia propia del pigmento empleado. Puesto que la gran mayoría de los pigmentos son transparentes o casi transparentes, únicamente la adición de blanco volverá opaca la pintura. En el caso que aparece en la ilustración observamos cómo el color rojo es muy transparente y no consigue ocultar por completo la textura del papel, pero si se le añade pigmento blanco, altera su color, tornándose opaco y sumamente cubriente. (Con excepción de los pigmentos puros, la mayoría de las barras llevan adiciones de pigmento blanco, lo cual garantiza cierta opacidad del pastel.)

Textura del papel

PAPEL SIN GRANO: *El pastel necesita ser aplicado sobre un soporte áspero, ya que es el grano del papel el que permite que se adhiera a su superficie. En la ilustración vemos cómo el polvo del pastel queda absolutamente inestable y no se pueden llegar a aplicar tonos oscuros, ni tampoco dejar zonas sin iluminar, ya que el polvo de los pigmentos podría desprenderse del soporte.*

PAPEL RUGOSO: *Cuando el tipo de papel es el apropiado, se pueden conseguir los máximos efectos con las barras de pastel. Además, es posible llegar a obtener tonos muy intensos de color y también jugar con la propia textura del papel, aplicando trazos difuminados en unos casos, y en otros sin difuminar, pero que se adhieren siempre a la superficie por sus propias cualidades.*

FABRICACIÓN DE LAS BARRAS

De la misma forma que el aficionado a la pintura al óleo puede fabricarse los colores si lo desea, el pintor de pastel, gracias a muy escasos elementos, también puede obtener sus barras.

En el desarrollo gráfico, se indica la forma de obtener el aglutinante y el modo en que se deben fabricar las barras propiamente dichas, cuyo grado de dureza dependerá de la mayor o menor presión con que se lleve a cabo el proceso de modelado.

1

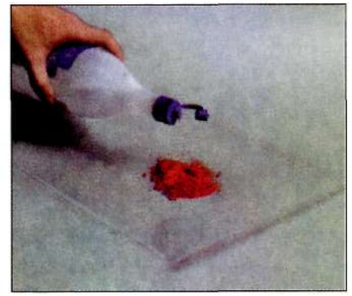
Materiales: pigmento rojo, agua destilada, papel secante, espátula, superficie impermeable y aglutinante.

2

Para obtener el aglutinante depositamos en un recipiente 30 gramos de goma de tragacanto por litro de agua destilada.

3

Calentamos el recipiente hasta que comiencen a formarse grumos; lo retiramos luego del fuego.

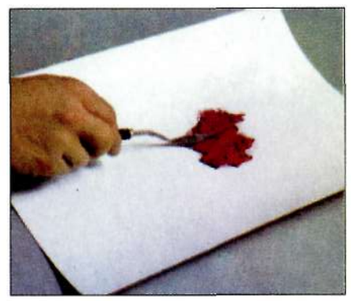


4

Sobre una superficie impermeable depositamos el pigmento y una pequeñísima cantidad de agua destilada. Removemos.

5

Añadimos ahora a la pasta así conseguida unas gotas de aglutinante, y mezclamos muy bien el producto hasta que sea uniforme.

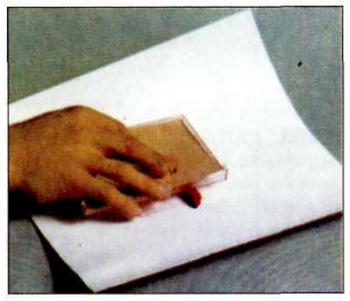


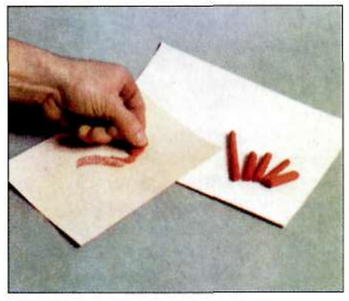
6

Depositamos la mezcla sobre un papel secante y la extendemos un poco con el fin de que se elimine el exceso de agua.

7

Una vez eliminada el agua por papel secante, la pasta cobrará un aspecto mate; puede modelarse y no mancha.





8

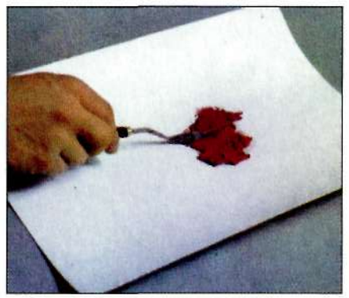
Dejamos secar las barras que obtengamos sobre el papel secante durante veinticuatro horas.

El interesado en la pintura con barras de pastel puede encontrar en el comercio una amplia variedad de tipos y colores con los que disfrutar de las posibilidades cromáticas de este medio. Existen diferentes calidades y durezas, así como un gran surtido que puede servir de base para el trabajo del pintor, que si lo desea puede fabricar, por el método que acabamos de explicar, los colores que con mayor frecuencia consuma.

Preparación del papel

1

En la fotografía aparecen diferentes tipos de papel, todos ellos rugosos y porosos para que el polvo de la barra se fije bien.

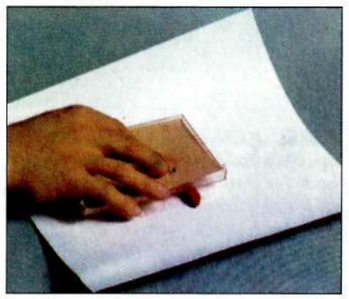


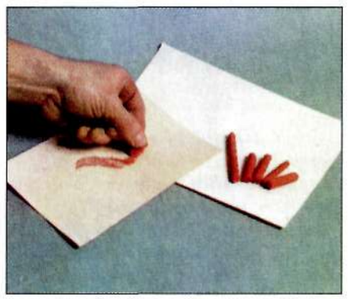
2

Pegamos el papel a la tabla. Preparamos engrudo de almidón (50 gr. engrudo y agua fría). Más tarde, agregamos 300 c.c. de agua hirviendo.

3

Tomamos un poco de engrudo y lo extendemos con la palma de la mano sobre toda la superficie.





4

Espolvoreamos piedra pómez molida. Esperaremos algunos minutos y luego golpearemos el tablero, para que se desprenda el polvillo.

CROMATISMO DEL PASTEL

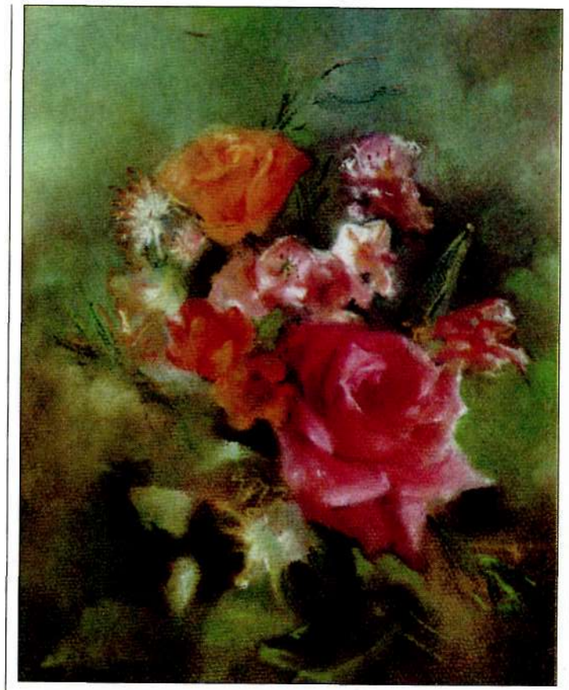
Los temas florales son sumamente interesantes para iniciarse en cualquier medio pictórico, pero muy especialmente en el pastel, en que los efectos cromáticos y los difuminados tonales resultan tan característicos. En nuestro ejercicio comenzaremos realizando el encaje del motivo sobre papel de color y el proceso de aplicación de los trazos con las barras lo llevaremos a cabo de forma lenta y progresiva. En aquellos puntos donde deseemos difuminar el tono simplemente lo efectuaremos con los dedos, de modo que se integre el pigmento en el papel de trabajo.

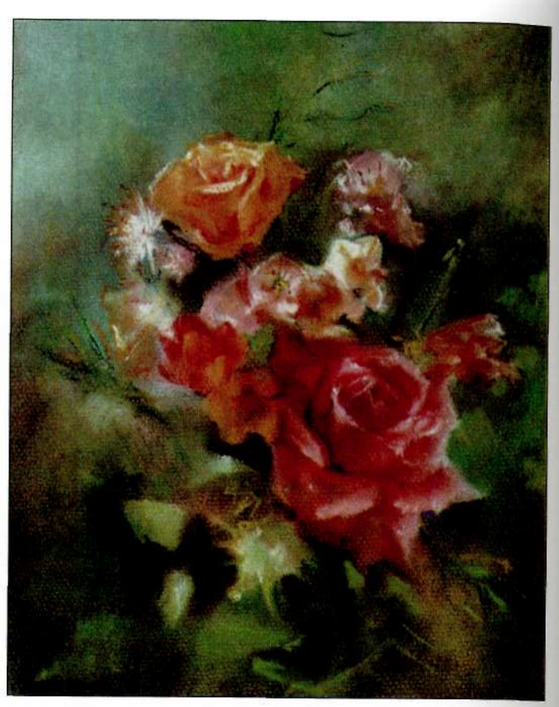
1

Después de encajar con lápiz el motivo sobre un papel de color, aplicamos un fondo con predominio de verde, azul y blanco, trabajando con las barras planas.

2

Sobre la base de color anterior, previamente difuminada con los dedos, seguimos aplicando ahora los colores de las diferentes flores integrantes de la composición.



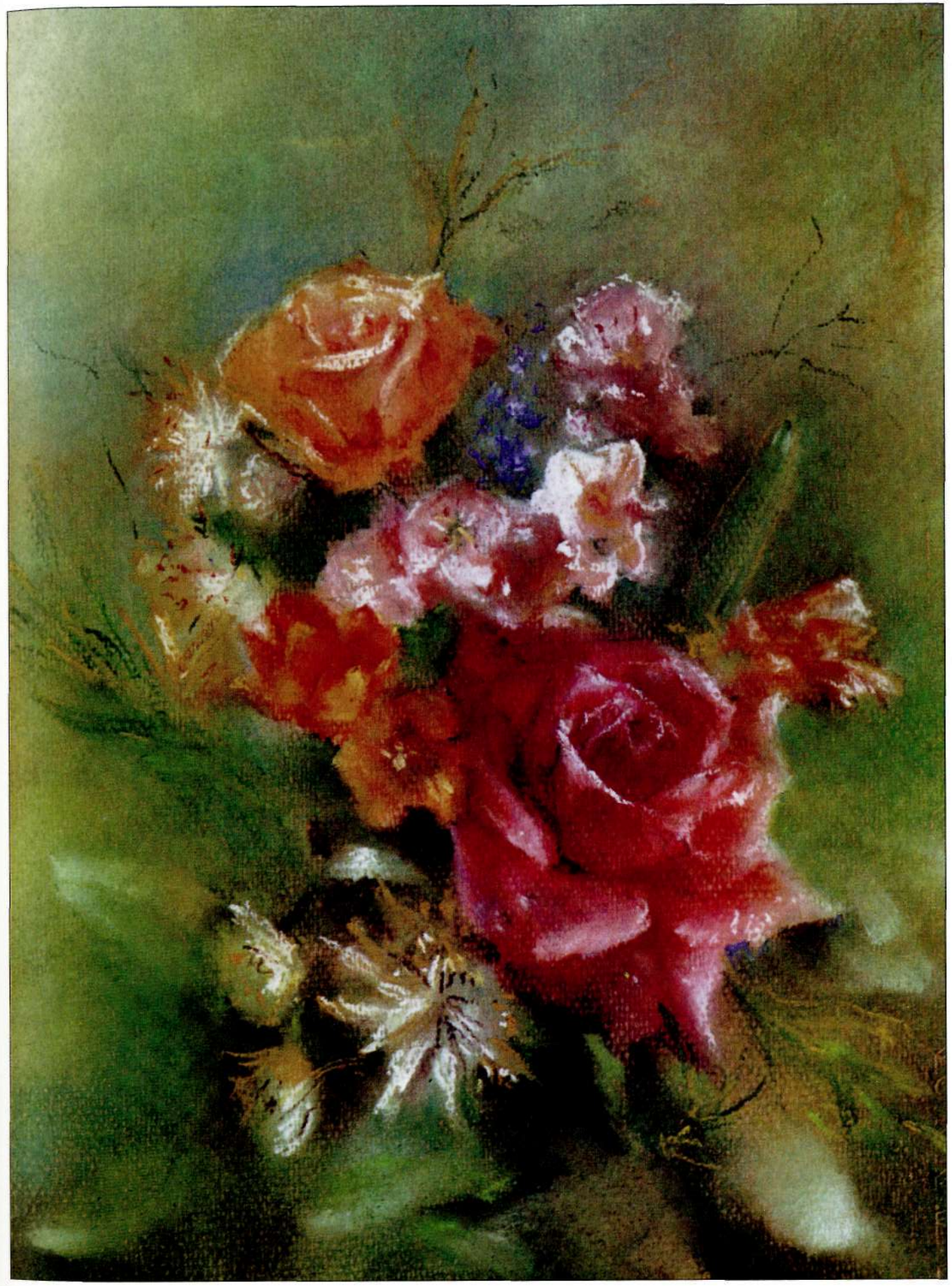


3

Definimos perfectamente ya las formas de las flores más pequeñas, obteniendo los detalles a base de toques directos con las barras de pastel, sin difuminar.

4

Pasamos ahora a trabajar las flores de mayor volumen, siguiendo la misma técnica empleada anteriormente, determinando algunos perfiles significativos de las mismas.



UN TEMA CLÁSICO

Introducidos ya plenamente en la técnica del pastel, vamos a enfrentarnos con un tema clásico, tratado en múltiples ocasiones por los grandes maestros de la pintura contemporánea. Se trata de una bailarina danzando en una postura elegante, cuya figura se halla repleta de sutilezas tonales, muy atractiva para representar con las barras de pastel.

Daremos comienzo a nuestro cuadro dibujando el encaje de la bailarina, para ir luego avanzando en el desarrollo de la figura y del fondo, hasta la culminación de la obra. Llevaremos a cabo una interpretación del fondo que contraste de una manera acusada con el cuerpo y el vestido, ejecutados en tonos calientes. En los pasos intermedios del desarrollo plasmaremos el vestido, fundiendo sus contornos para lograr la sensación de vaporosidad.

Por último, pondremos el punto final a la obra cuando hayamos logrado extraer de la postura y del movimiento el máximo grado de expresividad.

Dispongamos las barras de pastel y el papel apropiado: fijémoslo a un tablero y preparémoslo del modo que conocemos con un engrudo de almidón y piedra pómez, y comencemos ya nuestro trabajo pictórico.

Zona del fondo donde no se ha aplicado color blanco y, por tanto, el color resultante no es opaco, sino transparente.

Toques realizados directamente con la barra de pastel, sin difuminar, en la parte superior del vestido simulando una superficie brillante.

Parte del cuadro donde al fundirse los colores de la falda y el fondo se obtiene una sensación más vaporosa de la prenda.

Zona del fondo con cierta mezcla de color blanco, por lo que se consigue una superficie opaca y no transparente.

La textura de la falda se obtiene con aplicación de trazos radiales, buscando una relativa variedad en el color.

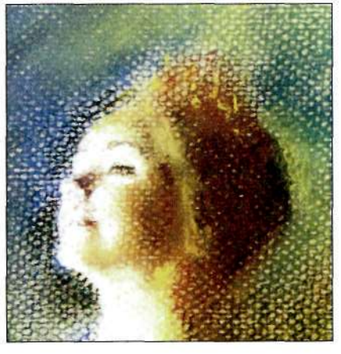
La sombra que parte del punto del pie en contacto con el suelo es fundamental para que la figura tenga solidez.

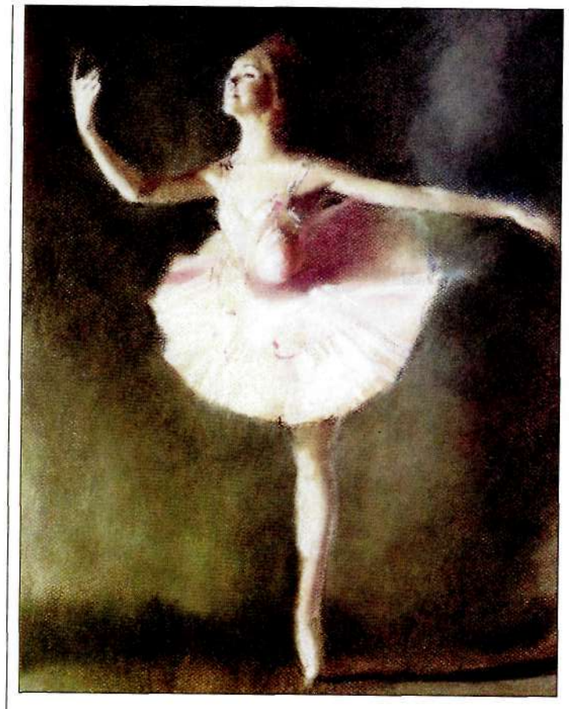
1

Empezamos a manchar la zona del fondo con color azul y situamos también las zonas de máxima claridad en el vestido y el rostro de la figura.

2

Situamos ya algunos tonos oscuros en nuestra obra, fijándonos de manera muy especial en los colores de la figura y en los tonos intermedios del vestido.





3

Pasamos ya a ajustar el fondo, difuminando los colores muy bien con los dedos, y al mismo tiempo seguimos ajustando algunos tonos presentes en la figura.

4

Centramos ahora nuestro trabajo en matizar el vestido, fundiendo sus contornos con los tonos que aplicamos con anterioridad en el fondo del cuadro.

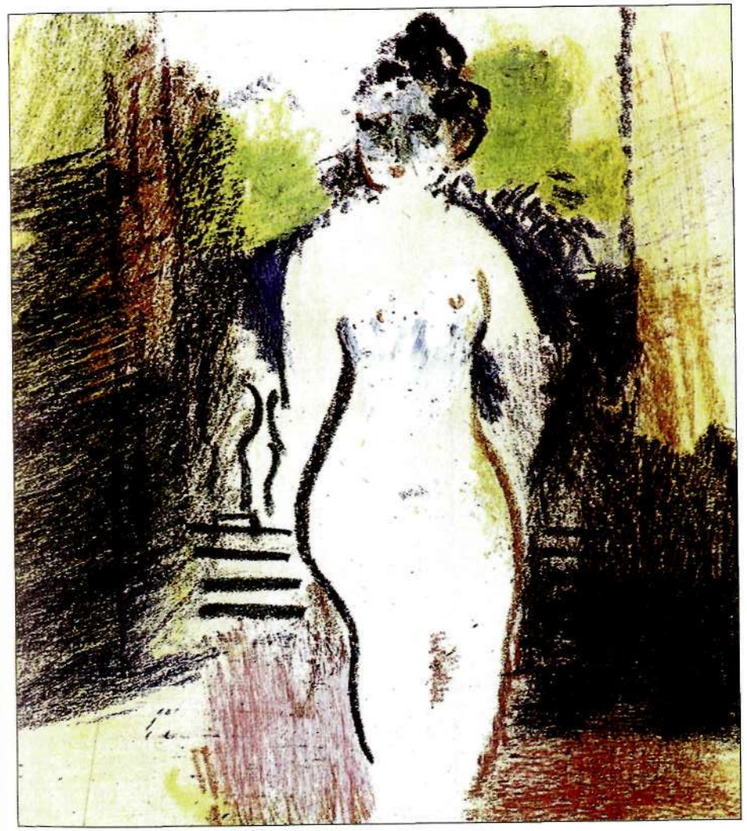
Efectos luminosos del pastel

La gran ventaja que ofrece el pastel con respecto a otras técnicas pictóricas es que no sufre alteración alguna con el transcurso del tiempo. Esto es debido a que en su composición interviene sólo pigmento, sin aglutinantes ni diluyentes. El óleo, a causa de los aceites y barnices, cambia de color y la acuarela amarillea. El pastel no. Pero tiene, sin embargo, la gran desventaja de su inestabilidad, ya que, al ser polvo, que por sí mismo no posee capacidad adhesiva (es el papel el que lo adhiere), se desprende con mucha facilidad, con el más leve golpe o soplo. Si utilizáramos un fijativo, éste se integraría en el pigmento, con lo cual se perderían todos los efectos de soltura y brillantez. En casos muy particulares se usará el fijativo que ya hemos mencionado (resina Dammar disuelta en bencina al 10 por 100).

¿Cómo conservar entonces la obra realizada con pastel? Lo mejor es enmarcarlo dejando un margen especial, de cinco milímetros de grosor, a fin de que entre el cristal y el dibujo quede ese espacio. Una vez colgado, debe hallarse en posición totalmente vertical y protegido de la luz directa, de la humedad y del calor.

Los efectos que se pueden lograr con el pastel dependen de las manos que lo utilicen, de la superficie sobre la que se trabaje y de la calidad del pigmento de las barras. Por su gran opacidad, es posible dibujar tonos claros sobre oscuros, difuminando ambos o uno sólo. Se obtienen pequeños detalles, grandes manchas o tonos matizados, según se utilice la barra plana, de canto, partida, tallada, con punta, etcétera.

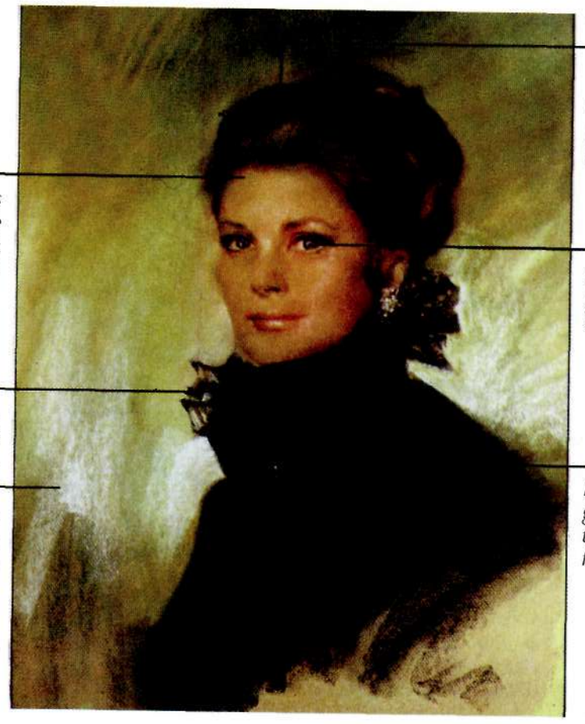
En nuestro desarrollo llevaremos a cabo el retrato de un personaje famoso en el que buscaremos la inclusión de los efectos más peculiares de las barras de pastel para, más tarde, efectuar el apunte de un paisaje en el que experimentaremos una de las grandes cualidades de este medio: la luminosidad.



La pintura contemporánea ha experimentado sus innovaciones expresivas en todos los medios de pintura. El pastel, sin duda, ha sido uno de los instrumentos al servicio de la vanguardia pictórica. Marc Chagall en esta obra titulada «Desnudo» utilizó las barras de pastel con una gran maestría, jugando especialmente con el efecto de manchas.

EFECTOS PARA UN RETRATO

La técnica del pastel se presta perfectamente para la consecución de un gran número de efectos de enorme valor en la realización artística. Según utilicemos las barras de colores de una forma plana o de canto, sobre superficies ya difuminadas o en toques directos, y dependiendo también de la textura del papel que sirve de soporte, podremos obtener una serie de efectos y recursos siempre interesantes para el artista y su capacidad plástica creadora.



Difuminado ligero de los colores de pastel: se aprecia notablemente la textura del papel.

Toques con la barra plana, directamente sobre la superficie del papel.

Aplicación de un color más claro con la barra plana, sobre zona difuminada.

Toques directos con el canto de la barra de pastel, sobre una base previamente difuminada.

Superposición de trazos precisos y directos sobre una zona sin difuminar.

Difuminado en máximo grado: desaparece la textura del papel y se funden los contornos.

1

En primer lugar dibujamos con gran precisión el retrato femenino que nos proponemos pintar con pastel sobre un papel de grano grueso y color ocre.

2

Manchamos un poco el fondo que rodea la cara, de forma que el propio papel nos dé una visión de la entonación. Trabajamos con la barra plana y sin difuminar.

3

Difuminamos los colores y comenzamos a matizar la cara, el pelo y el vestido, difuminando con los dedos en forma envolvente todo lo que hayamos manchado.

4

Pintamos el fondo y reforzamos los ojos, la boca y otros rasgos esenciales, utilizando el canto de las barras. Matizamos también el cabello.

5

Proseguimos la matización del cabello sobre una base bastante difuminada, con toques directos sin difuminar. Representamos también algunos mechones y brillos.

6

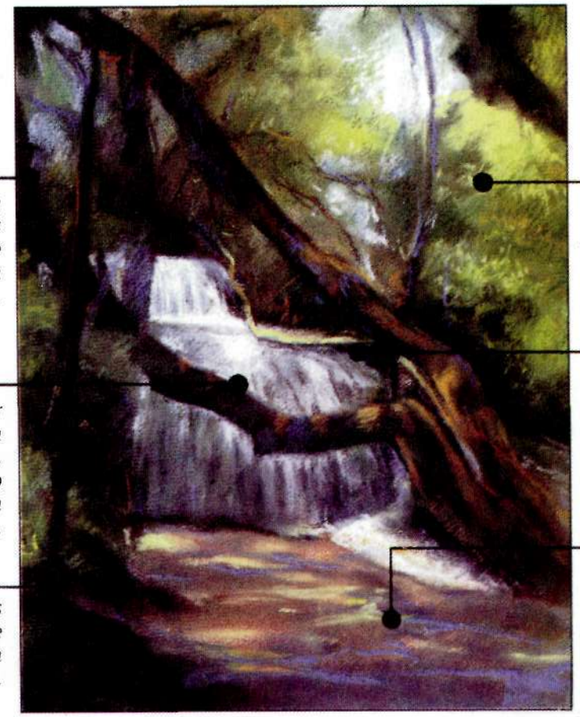
Centramos ahora la entonación sobre el vestido, el cual difuminaremos con mucha presión. Concluiremos realizando detalles necesarios.

LUMINOSIDAD EN EL PAISAJE

En la mayoría de los procedimientos pictóricos la belleza propia de los pigmentos sufre un notable oscurecimiento, debido a la intervención del aglutinante. En el caso del pastel, como sabemos, los pigmentos se hallan prácticamente puros y, por tanto, su belleza permanecerá al ser aplicado, a excepción de que se emplee de forma incorrecta y ensucie los colores.

Así pues, es el pastel un medio que puede considerarse como luminoso, aunque su utilización en temas como el paisaje, donde la luz está viva e invade todo, no ha sido en modo alguno frecuente. Salvo muy raras excepciones, entre las que se encuentra William Turner, esta técnica ha sido desarrollada fundamentalmente en la descripción de la figura humana y más concretamente en la ejecución de retratos.

En nuestro ejercicio práctico llevaremos a cabo un cuadro donde intentaremos reflejar, con la mayor fidelidad posible, la luminosidad del paisaje. Para ello, partiremos, en primer lugar, de un papel de color suficientemente claro como para que no oscurezca el motivo y cuidaremos de que los colores no se ensucien entre sí, perdiendo potencia cromática.



Zona del cuadro con colores oscuros difuminados, que contrasta con la viveza cromática de su entorno.

La aplicación de color blanco vuelve opaca la pintura de pastel, que en este caso imita la espuma de la cascada.

Pequeños toques directos efectuados con la punta de la barra de pastel sobre una superficie difuminada.

La insistencia de ciertos grafismos cortos, obtenidos con las barras afiladas, da la impresión del follaje.

La calidad y textura del tronco del árbol se han conseguido mediante la aplicación de color difuminado y breves toques de las barras.

La luminosidad del remanso de agua en primer término se consigue mediante trazos de color sobre superficie difuminada.

1

Comenzamos realizando un encaje muy suelto del motivo fijando principalmente la línea diagonal del tema, trabajando sobre un papel de color muy claro.

2

Empezamos ya a manchar las grandes masas tonales del follaje, sin buscar una excesiva precisión en el color. Para ello trabajamos con los ojos entornados.

3

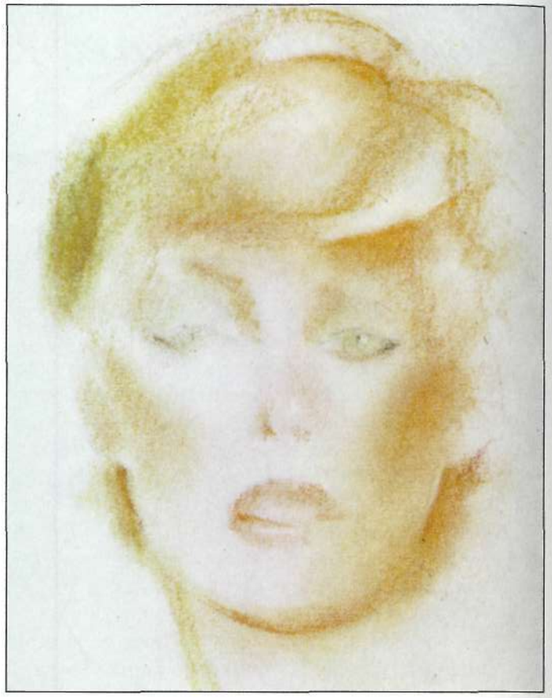
Seguimos cubriendo, cuidando que la mancha sea constructiva, incluyendo ciertos matices de color. Aplicamos ya el color blanco para contrastar formas.

4

Nos disponemos ya a matizar el color buscando la definición de las diferentes calidades (árbol, hojas, agua…) mediante un intencionado y atractivo contraste cromático.

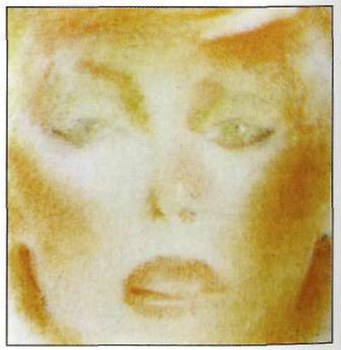
1

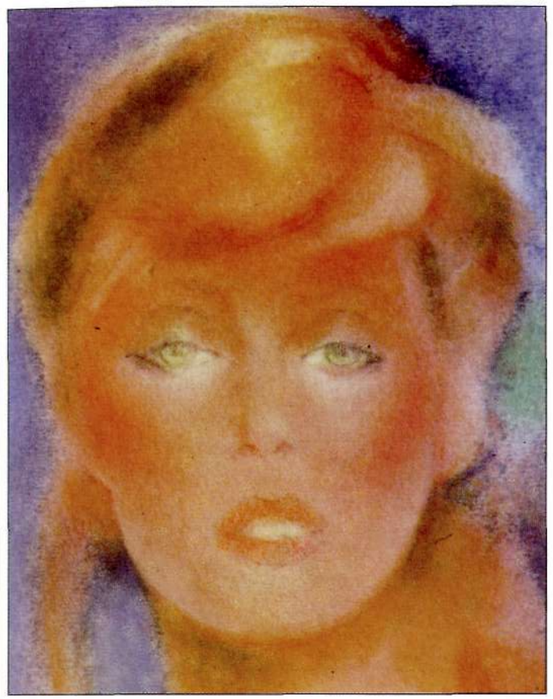
Sobre papel blanco de grano medio llevamos a cabo el encaje del rostro femenino que pretendemos pintar, sin efectuar una excesiva presión sobre el soporte.



2

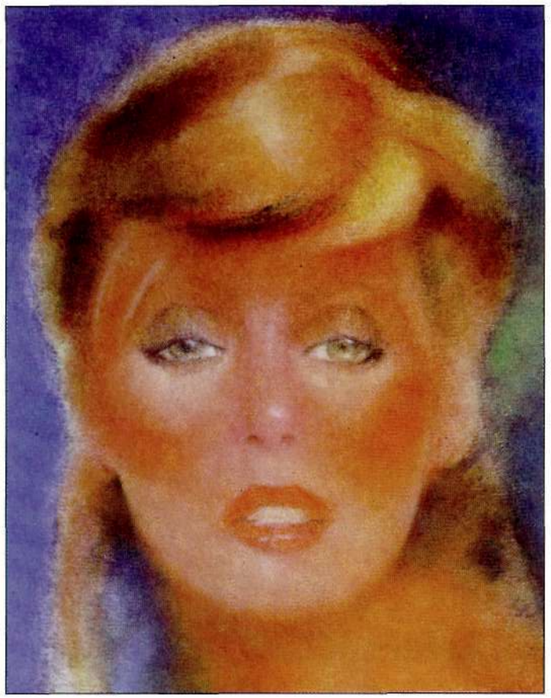
Comenzamos ya a manchar el rostro con las barras de pastel, empleando para ello colores cálidos y difuminando posteriormente la pintura con los dedos.





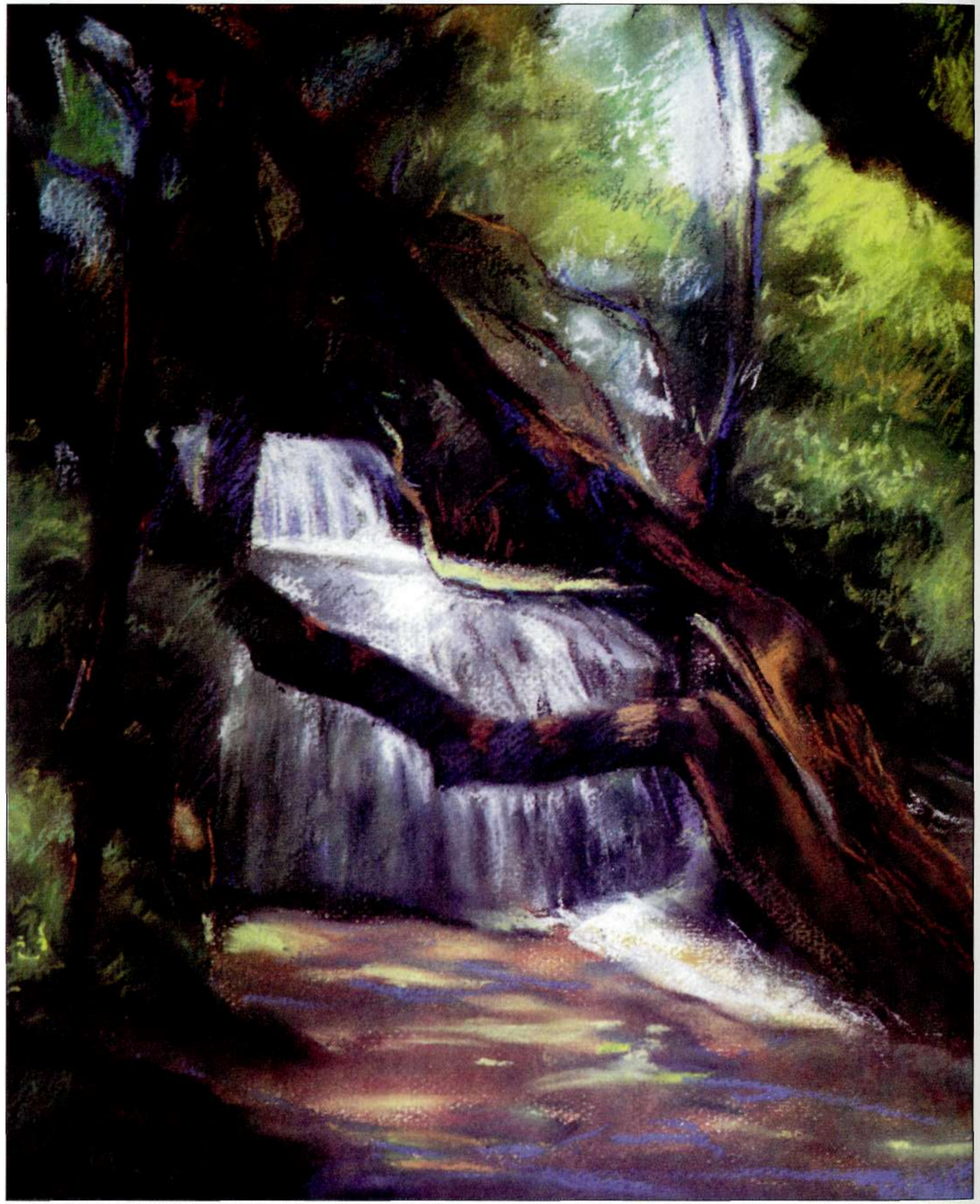
3

Procedemos ahora a manchar el fondo del cuadro con un contraste suave y acertado. Más adelante iniciamos una ligera matización del rostro (ojos, labios, cabellos…).



4

Introducimos ya los lápices de color, con el fin de ajustar el encaje y la definición de los ojos y la boca especialmente, donde nos centraremos con este medio.



Combinaciones pictóricas del pastel

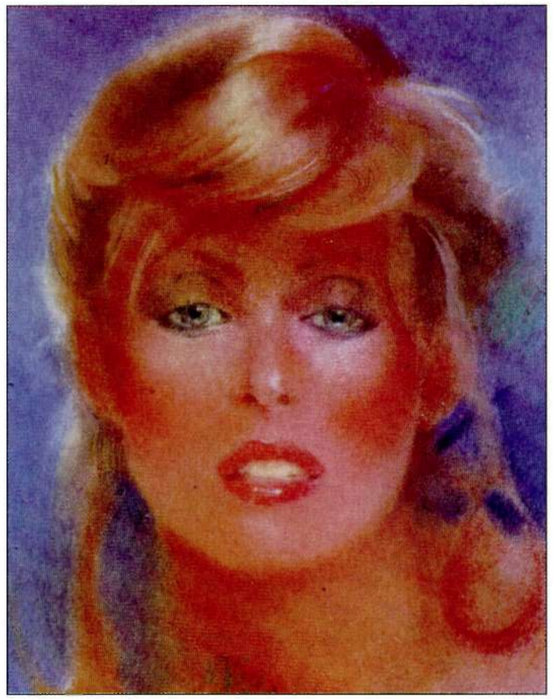
La culminación en el aprendizaje de cualquier medio de expresión pictórica, obligatoriamente habrá de hacer referencia a los efectos que con ese medio se pueden conseguir, así como a sus posibles combinaciones con otras técnicas. No obstante, resulta difícil a esta altura de conocimientos orientar exactamente sobre qué medios ha de emplear el pintor, pues precisamente habrán de ser su sensibilidad estética y sus preferencias técnicas las que determinen en buena medida las combinaciones que habrá de efectuar en su obra de arte.

El pastel, técnica pictórica con la que estamos concluyendo nuestro repaso a las distintas formas de pintura alternativas al óleo, se presta a ser combinada con otros medios en seco. Hemos de tener en cuenta, no obstante, al combinar dos medios de pintura diferentes, las normas que indican, por una parte, que los procedimientos en seco son compatibles entre sí y, por otra parte, que los medios que son grasos resultan incompatibles con los acuosos, por lo general.

Pues bien, a modo de ejemplo de las posibilidades de combinación que presenta el pastel llevaremos a cabo el desarrollo de un retrato en el que también intervendrán los lápices de color. Ambos medios se complementan muy bien, pues al carácter suelto, fresco, de gran luminosidad del pastel, se añadirán la textura, el rigor lineal y la gran precisión de detalles de los lápices de color. Dado el carácter graso de ambas técnicas, no se produce reacción alguna y, al tratarse de dos procedimientos en seco, no surgirán efectos incontrolados.

En nuestro próximo capítulo abundaremos en las combinaciones de diferentes medios de pintura, pues estudiaremos las bases técnicas de las combinaciones de distintos medios de pintura.

«La modelo recostada», Jules Pascin.



5

Alternando los lápices de color y las barras de pastel, matizamos el rostro y el cabello según las necesidades expresivas. El fondo lo ajustaremos con pastel.

6

En este detalle podemos apreciar la matización llevada a cabo en el cabello y el contraste con el fondo. En los ojos y los labios se ve el empleo de lápices de color.

Las líneas empleadas por los artistas en los primeros momentos de la creación de un cuadro en ocasiones han permanecido hasta la obra final, combinándose armónicamente con los posteriores trazos de color. Honoré Daumier (1808-1879), autor de «Hombre leyendo en un jardín», efectuó una serie de lavados a partir de unas iniciales manchas de tiza negra. La vaporosidad de las aguadas combina perfectamente con la rigidez de los primitivos trazos.

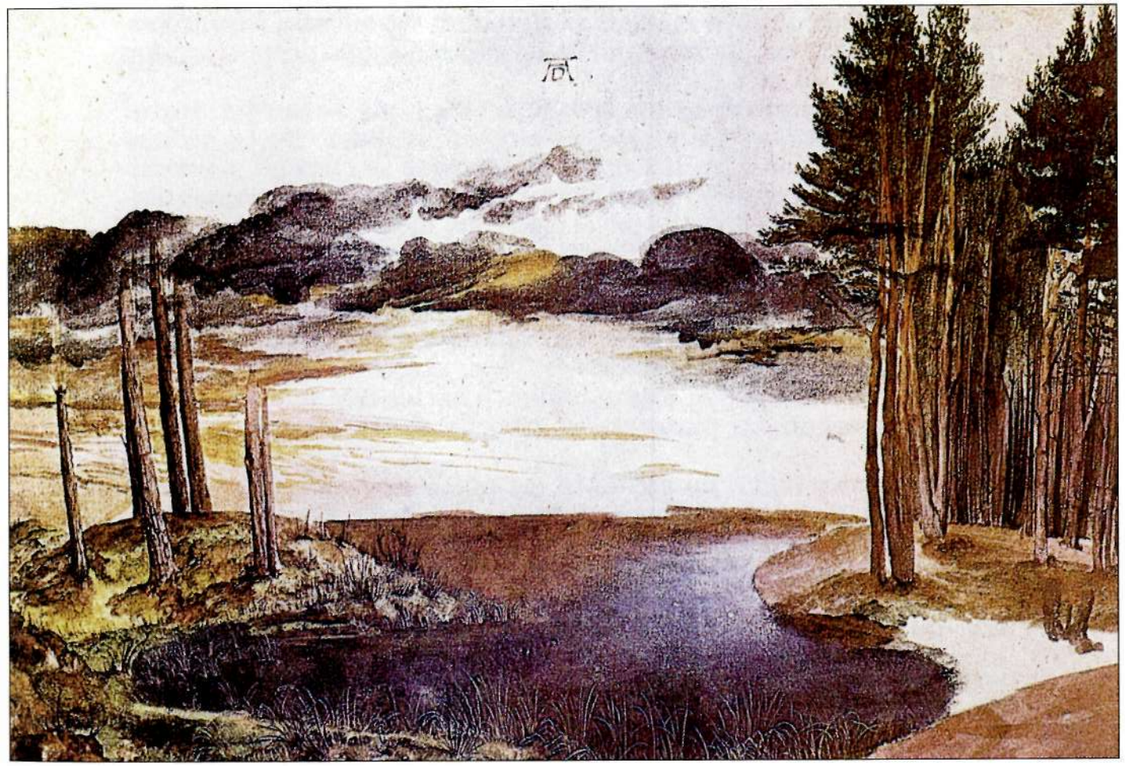
Las técnicas mixtas

Como técnica mixta se conocen en el arte pictórico las combinaciones de dos o más procedimientos en una misma obra. Estas técnicas ofrecen muchas posibilidades gráficas y expresivas, pues permiten ampliar el espectro de calidades que proporcionaría una técnica aislada.

Son muy numerosas las combinaciones que se pueden lograr con los procedimientos pictóricos existentes. Para ello es necesario conocer a fondo las distintas técnicas que se pretendan combinar, a fin de poder determinar las compatibilidades e incompatibilidades. A este respecto, se consideran técnicas incompatibles aquellas que provocan deterioros en la obra por efectos de rechazo químico o mecánico. En este último capítulo trataremos de algunas combinaciones posibles entre los procedimientos pictóricos que ya hemos expuesto a lo largo de la Enciclopedia, teniendo siempre presente que no se deben tomar como normas ortodoxas las técnicas mixtas que expongamos, pues los tratamientos serán diferentes según los pintores, las necesidades y las pretensiones plásticas.

En primer lugar, no obstante, pasaremos revista a la obra de pintores de distintas etapas históricas en que se evidencia la necesidad constante del artista de mostrar sus cualidades en diversos medios y bajo variadas combinaciones estéticas.

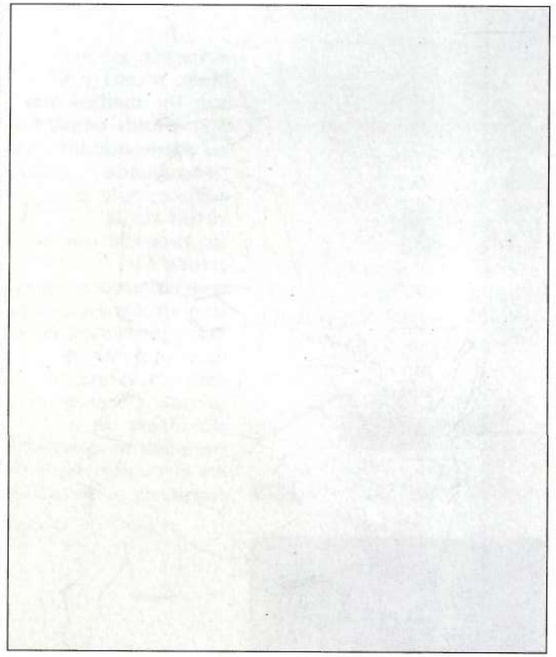
Culminaremos el presente tomo con un cuadro didáctico en el que quedan comprendidas las diferencias entre cada uno de los medios que hemos venido estudiando dentro del apartado de pintura. A nivel comparativo también incluimos el óleo, como medio rey de la expresión pictórica. Contemos con este cuadro lo más cerca posible de nuestro lugar de trabajo, porque siempre nos resultará de utilidad.



«Paisaje lacustre», Durero.

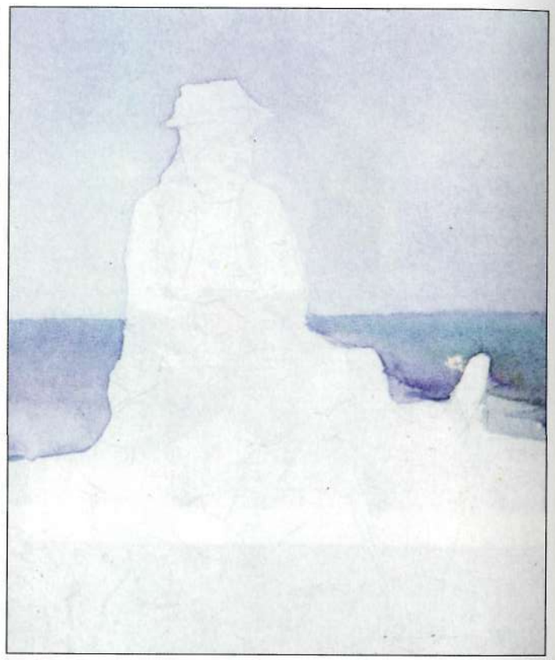
ACUARELA Y LÁPICES

El contraste que produce la acuarela —por su soltura y transparencia— con otro medio más firme y constructivo dará lugar a evidentes efectos que desembocarán en la apertura de una extensa gama de posibilidades expresivas. De esta forma el empleo de los lápices de colores superpuestos a la acuarela no tiene como misión ajustar el color de la obra, sino rectificar la construcción e incluir grafismos que armonicen el aspecto final del conjunto. Como el soporte utilizado es de grano grueso —el papel de la acuarela—, el lápiz se agarrará perfectamente. Un efecto similar al que produce esta técnica mixta se puede obtener utilizando lápiz de color acuarelable, aunque en este caso el proceso se desarrolla de manera inversa: trazando primero con el lápiz y dibujando después. Los lápices acuarelables nunca producirán los contrastes luminosos de la acuarela.



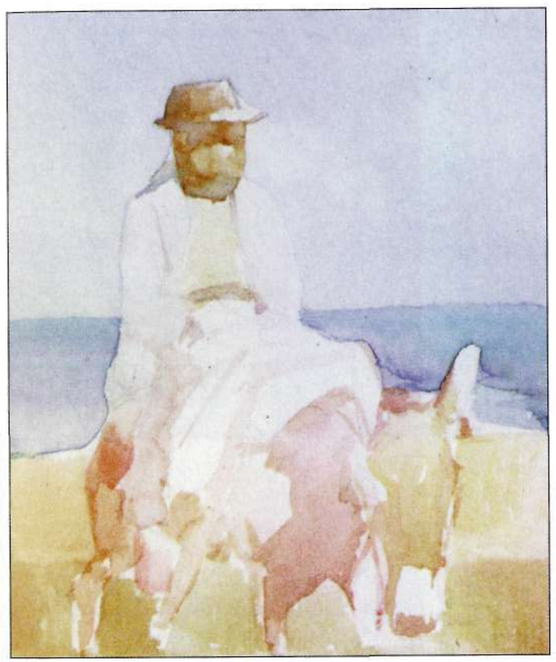
1

Comenzamos encajando el motivo con lápiz de grafito, sin presionar excesivamente. Trabajaremos, como es habitual, sobre papel de acuarela de color blanco.



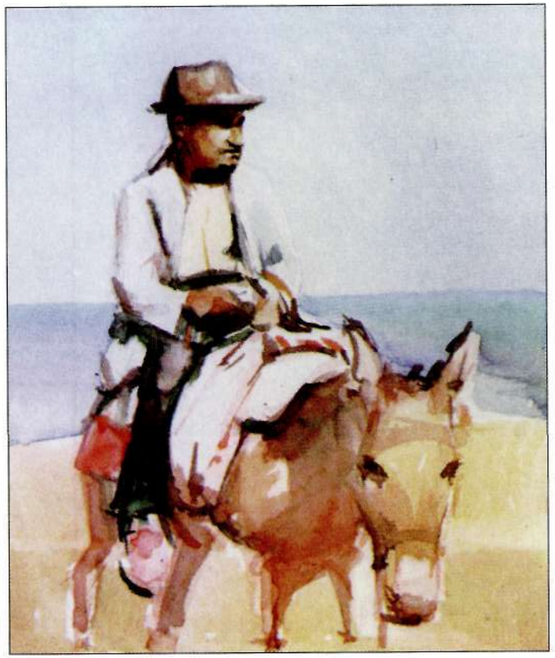
2

Seguidamente, con pintura muy diluida, procedemos a pintar la zona del cielo y también los últimos términos, reservando el espacio destinado a la figura.



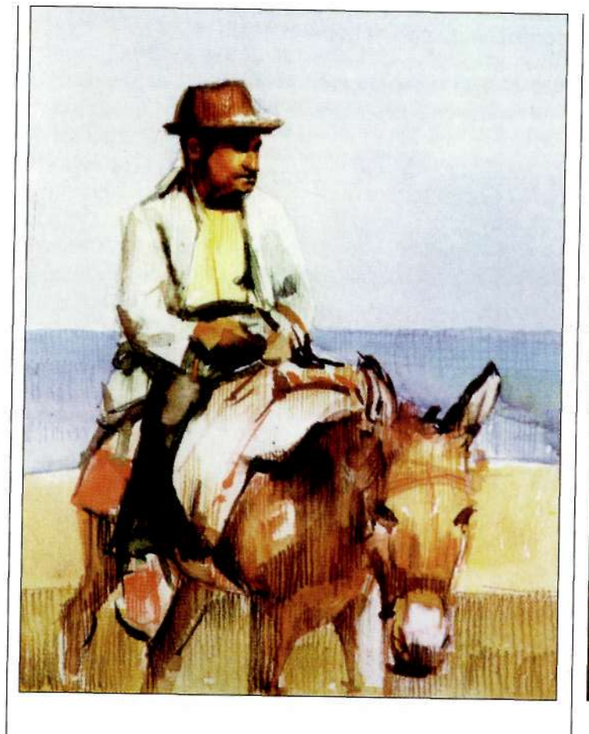
3

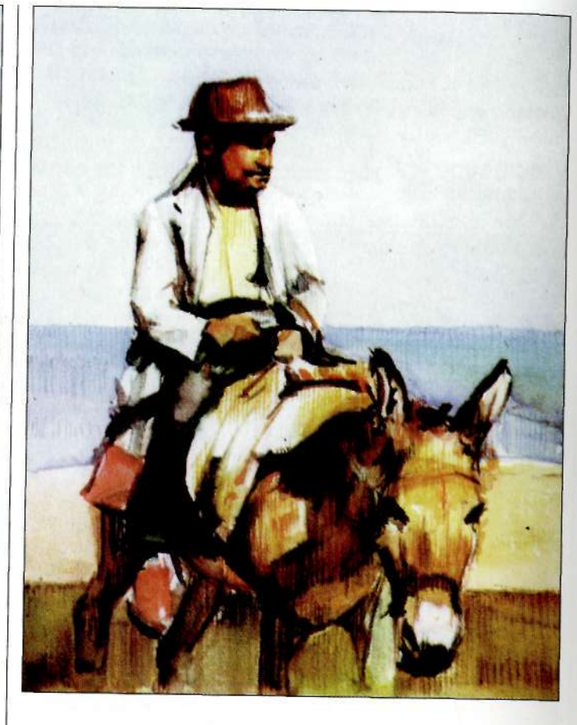
Manchamos ya la zona de la figura, reservando los claros y estudiando la aproximación del color en todo el cuadro. Entonamos ahora con colores cálidos.



4

Nos dedicamos ya a matizar aspectos correspondientes a la figura del hombre y al asno. Perfilamos los rasgos del rostro y manchamos la parte de la ropa.



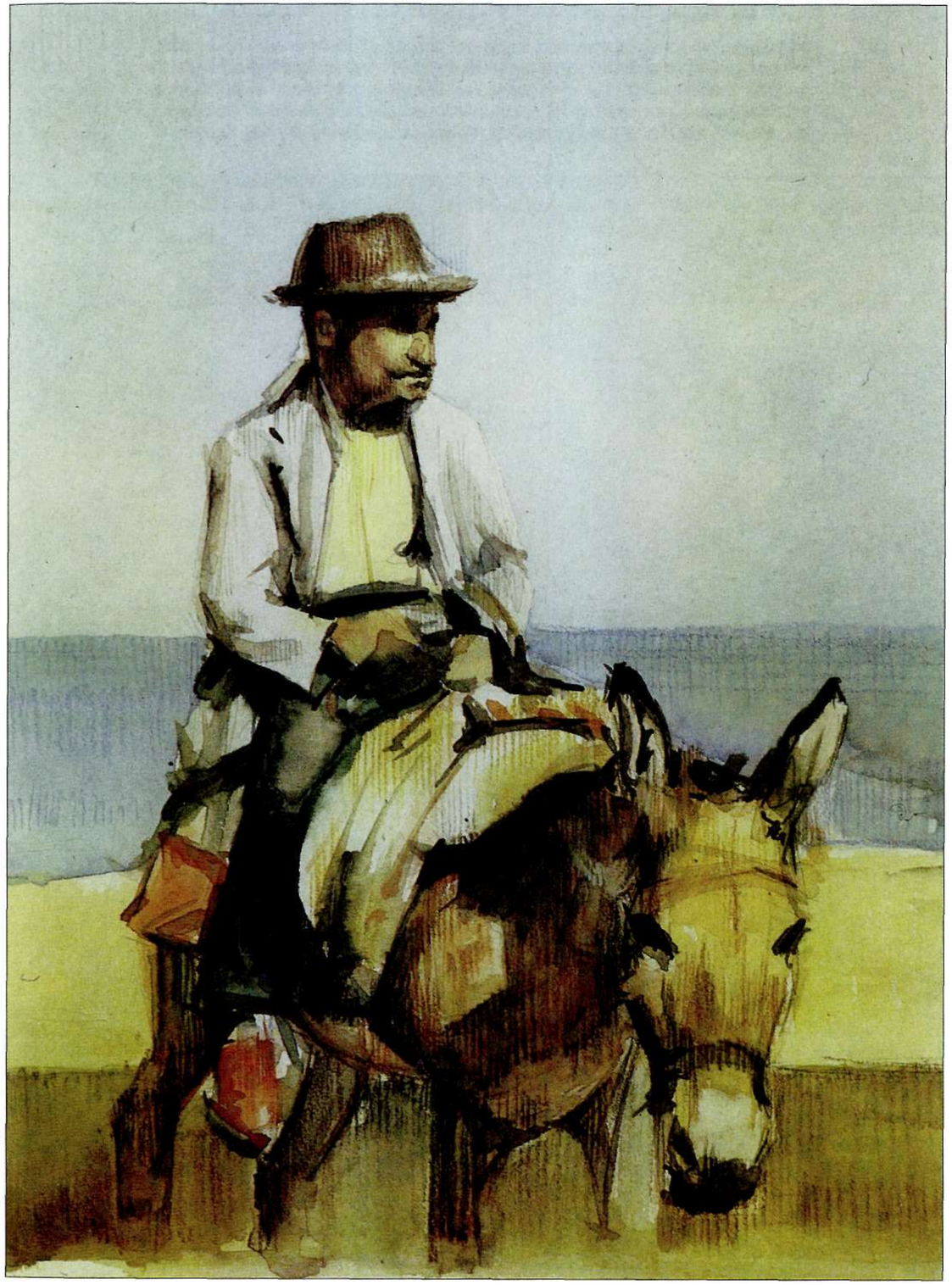


5

Iniciamos la pintura con los lápices de color y ajustamos la forma definiendo bien los contornos y complementando la definición con los lápices.

6

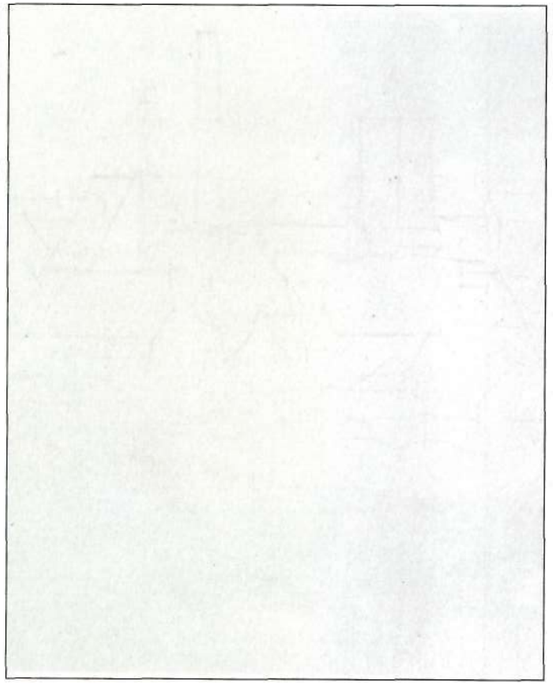
Con objeto de lograr una armonía de conjunto, pasamos a alternar el uso de la acuarela con los lápices. Observemos cómo se complementan ambos medios.



ACUARELA Y GOUACHE

Además de la combinación entre acuarela y lápices de color, otra variante harto practicada en etapas pretéritas es aquella que unifica dos medios de pintura al agua tan semejantes como la acuarela y el gouache. Conocemos ya las cualidades de ambos tipos de pintura: en un caso la transparencia y en el otro la opacidad. La delicadeza de los colores de la acuarela frente a la potencia cromática del gouache es la principal característica que presenta esta técnica mixta.

Como demostración práctica de todo ello efectuaremos un pequeño boceto de un paisaje urbano, con numerosos edificios, en el que resolveremos ciertas parcelas para la aplicación de ligeros toques de gouache en determinados puntos concretos.

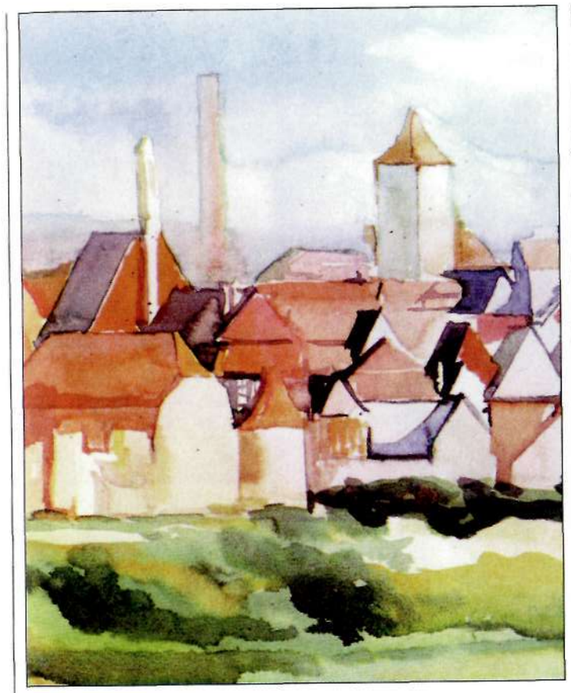


1

Comenzaremos dibujando, de una manera muy ligera, la construcción del tema que nos proponemos pintar: unos edificios en lejanía contrastando entre sí.

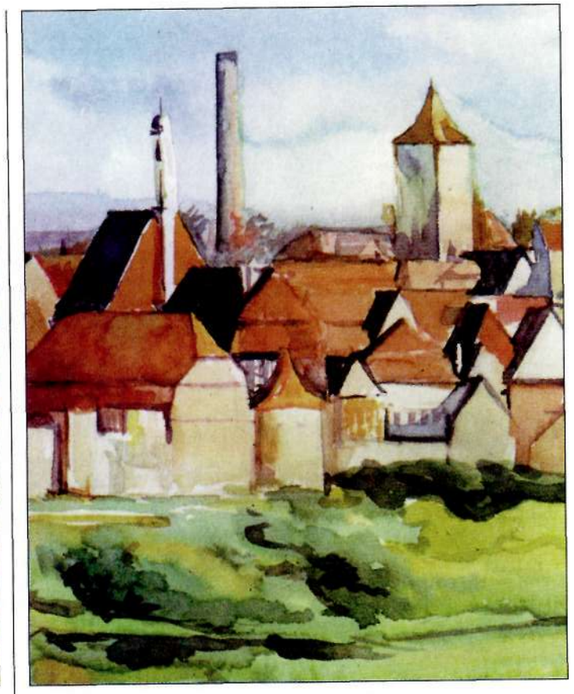
2

Sobre las líneas de encaje el pintor comienza a manchar con acuarela las masas que se encontrarán en los últimos términos del cuadro.



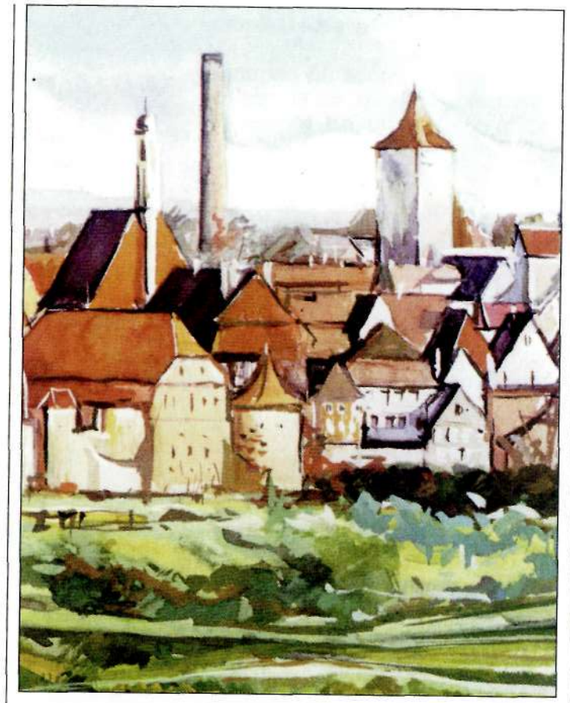
3

Se sigue trabajando con acuarela, terminando de cubrir ahora las masas de color de los primero términos, al tiempo que se estudia el claroscuro.



4

Concluimos la primera parte del cuadro matizando las manchas aplicadas en acuarela mediante los tonos más oscuros, que son los últimos que se utilizan.



5

Se comienza a manchar ahora con gouache, acentuando algunos contornos de los primeros términos y aplicando pequeños detalles particulares.

6

Observamos en este detalle la firmeza de construcción y la potencia de los contrastes que ha añadido el gouache. Este medio complementa perfectamente a la acuarela.

técnicas artísticas

acuarela

Si existe un medio plástico capaz de captar todos los matices de la luz, sin duda, ese medio es la acuarela. En esta obra ofrecemos una serie de técnicas para todos aquellos principiantes que deseen adentrarse en este maravilloso arte. Esta obra contiene la explicación clara de las técnicas, con ilustraciones paso a paso y ejercicios prácticos para alcanzar un conocimiento amplio de la pintura con acuarelas.

En este tomo también tratamos otras técnicas pictóricas, como la pintura al temple, con acrílicos y con pastel. En cada apartado realizamos una introducción a los materiales necesarios, así como presentamos una serie de ejercicios para mejorar nuestra técnica y una serie de consejos que nos permitirán desarrollar nuestra creatividad.

9 788496 410534 CÓDIGO COLECCIÓN

DABTEN EDICIONES

9 788496 410558